



Jan Dismas Zelenka

Missa
Gratias agimus tibi
Partitur

Carus-Verlag 40.644/01



Jan Dismas Zelenka

Missa
Gratias agimus tibi

Soli SSAATB [SATB]

Coro SATB [SSAATB]

Trombe I/II in D

Trombe III/IV in D [ad libitum]

Timpani

Flauti I/II

Oboi I/II

Violini I/II

Viola

Basso continuo

(Violoncello, Fagotto,
Contrabbasso, Organo)

Generalbaßaussetzung von
Paul Horn

Herausgegeben von
Thomas Kohlhasse

Erstausgabe

Partitur

INHALTSÜBERSICHT

Vorwort V

KYRIE

1. Kyrie (Tutti*, Soli**: C/A) 1
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 90 Takte

GLORIA

2. Gloria in excelsis Deo (Tutti) 19
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 36 Takte

3. Laudamus te (Soli: CAT/B; Flauti, Oboi, Streicher und Continuo) 28
Vivace, A-Dur, 2/4-Takt, 179 Takte

4. Qui tollis peccata mundi (Tutti, Soli: S/T, S/A) 41
Vivace, D-Dur, 4/4-Takt, 19 Takte

5. Quoniam tu solus Sanctus (Solo: S; Flauti, Oboi, Streicher und Continuo) 45
Allegro, G-Dur, 4/4-Takt, 31 Takte

6. Cum Sancto Spiritu (Tutti senza Trombe e Timpani) 49
Grave, D-Dur (mit Halbschluß), 3/2-Takt, 7 Takte

7. Amen (Tutti) 50
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 32 Takte

CREDO

8. Credo in unum Deum (Tutti) 56
Vivace, D-Dur, 3/4-Takt, 48 Takte

9. Et incarnatus est (Soli: C/A/T; Continuo) 65
Andante, h-Moll—fis-Moll, 3/2-Takt, 18 Takte

10. Crucifixus (Solo: A; Violini I/II, Continuo) 66
Larghetto, D-Dur, 3/2-Takt, 32 Takte

11. Et resurrexit (Tutti, Soli: C/A/B, T/B) 68
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 52 Takte

* Tutti = Trombe I-IV, Timpani, Oboi I/II, Violini I/II, Viola, Coro (Canto, Alto, Tenore, Basso), Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo).

** Soli = Vokalsolisten; C: Canto, A: Alto, T: Tenore, B: Basso; Schrägstrich zwischen zwei bzw. drei Siglen (z.B. C/A oder C/A/T): à 2 bzw. à 3.

SANCTUS

12. Sanctus (Tutti) 81
Grave, 4/4-Takt – Vivace, 3/2-Takt; D-Dur, 24 Takte

13. Benedictus (Solo: T; Flauto e Oboe soli, Continuo) 86
Andante, G-Dur, 3/2-Takt, 57 Takte

14. Osanna (Tutti) 89
Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 21 Takte

AGNUS DEI

15. Agnus Dei I (Tutti) 93
Grave, D-Dur, 4/4-Takt, 8 Takte

16. Agnus Dei II (Soli: C/C/A/A; Flauti I/II, Violini I/II unisoni, Continuo: Organo) 95
Andante, A-Dur, 3/4-Takt, 71 Takte

17. Agnus Dei III et Dona nobis pacem (Tutti) 101
Vivace – Allegro, D-Dur, 4/4-Takt, 28 Takte

Kritischer Bericht

I. Die Quelle 108

II. Zur Edition 108

III. Einzelanmerkungen 109

Zu dieser Messe liegt das folgende Aufführungsmaterial vor:
Partitur, zugleich Stimme für die Orgel (CV 40.644/01), Chorpartitur (CV 40.644/05),
Violino I (CV 40.644/11), Violine II (CV 40.644/12), Viola (CV 40.644/13), Violoncello/Contrabbasso/Fagotto
(CV 40.644/14), Flauto I (CV 40.644/21), Flauto II (CV 40.644/22), Oboe I (CV 40.644/23), Oboe II (CV 40.644/24),
Tromba I (CV 40.644/31), Tromba II (CV 40.644/32), Tromba III (CV 40.644/33), Tromba IV (CV 40.644/34),
Timpani (CV 40.644/41).

VORWORT

Der Böhme Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745), wahrscheinlich im *Collegium Clementinum*, einem der drei Prager Jesuitengymnasien ausgebildet, kam nach einer ersten Anstellung in der Kapelle des Grafen Josef Hartig in Prag 1710 als Kontrabassist nach Dresden. Bis zu seinem Tode war er Mitglied der dortigen Hofkapelle, einem der besten Ensembles jener Zeit, zunächst als Kontrabassist, dann auch als *KirchenCompositeur*. Seit den frühen 1720er Jahren hatte er den kränklichen Kapellmeister Johann David Heinichen vertreten, nach dessen Tod 1729 übernahm er die kirchenmusikalischen Aufgaben insgesamt, ohne jedoch das Kapellmeisteramt zu erhalten. Nachfolger Heinichens als erster Kapellmeister wurde vielmehr Anfang der 1730er Jahre der vor allem als Opernkomponist hochberühmte Johann Adolf Hasse. – Die früheste erhaltene Komposition Zelenkas ist 1709 in Prag entstanden, sein letztes datiertes Werk trägt die Jahreszahl 1744. Etwa 150 Werke sind erhalten geblieben, die meisten liegen als autographe Konzeptpartituren in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Es handelt sich dabei um die Bestände der ehemaligen Hofkapelle, die seit 1908 von der früheren Hofkirche übernommen wurden. Dagegen sind leider nur sehr wenige originale Aufführungsmaterialien mit Werken Zelenkas überliefert.

Neben den sechs Triosonaten (die wahrscheinlich Ende 1718 sozusagen als Meisterstück seiner Kompositionsstudien bei Johann Josef Fux in Wien, 1716 bis 1719, entstanden sind) und neun konzertanten Ouverturen, Sinfonien bzw. Suiten sowie einigen weltlichen Vokalwerken (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prag 1723; weltliches Oratorium bzw. *Serenata*; einige Opernarien) hat Zelenka vor allem Kirchenmusik geschrieben: drei italienische Passionsoratorien, drei geistliche Kantaten für Karfreitagsandachten am „Heiligen Grab“ des Prager *Collegium Clementinum*; im übrigen liturgische Werke: über 20 Messen und weitere Einzel- und Teilsätze von Messen (ebenfalls über 20), zwei Requiem-Vertonungen und Musik zum Officium defunctorum (Invitorium und Lesungen; Responsorien), über 30 Psalmen und etwa 30 Gradualien, Offertorien, Hymnen, Sequenzen und kleine Solokantaten, zwei Vertonungen der Lamentationes Jeremiae Prophetiae, 18 Vertonungen der Marianischen Schlußantiphonen zur Komplet und 9 Litaneien (Lauretansche, Xaverius- und Sakramentslitaneien).

Wie die schon genannten Responsorien zum Totenoffizium und andere kleinere Chorwerke gehören auch die hervorragenden 27 Nokturn-Responsorien für die Matutin-Horen des Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag zu jener Gruppe (meist continuobegleiteter) a-cappella-Musik im *stile antico*, den Zelenka – offenbar seit seinen Studien bei Johann Josef Fux (1660–1741) in Wien – besonders gepflegt hat. In Wien hatte er 1717–1719 auch seine Sammlung mit Werken älterer und zeitgenössischer Komponisten, *Collectaneorum Musicorum Libri Quatuor*, angelegt, die unter anderem Werke der altklassischen Vokalpolyphonie enthält: z.B. Messen von Palestrina und Magnificat-Vertonungen von Morales. Der größte Teil von Zelenkas kirchenmusikalischem Gesamtwerk freilich ist den modernen Formen des Hochbarock verpflichtet, wie sie in grandioser Weise in Zelenkas späten Messen, der *Missa votiva* (1739) und den drei erhaltenen bzw. fertiggestellten von sechs geplanten *Missae ultimae* (1740/41) zu großen Zyklen gewachsen sind.

Doch zeigen auch die frühen Vertonungen des Ordinarium Missae, von der *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) und der *Missa „Judica me“* (1714/1724) bis hin zu den Messen der 1720er und 1730er Jahre (darunter

die datierten Messen mit Untertiteln *Missa Sancti Spiritus* 1723, *Fidei* 1725, *Paschalis* 1726, *Nativitatis* 1726, *Circumcisionis* 1728, *Divi Xaverii* 1729, *brevis* 1730, *Purificationis Beatae Mariae Virginis* 1733 und *Sanctissimae Trinitatis* 1736), Zelenkas Originalität und Ernst, seinen formalen und gedanklichen Reichtum. Es ist unbegreiflich, daß aus dem Schatz seiner Kirchenwerke bisher so wenige Kompositionen gedruckt worden sind², während die wenig umfangreiche, aber ebenfalls bedeutende Instrumentalmusik komplett vorliegt³ – und daß die Messen, die im Zentrum von Zelenkas Schaffen stehen, bis auf Fragmente⁴ oder Teilausgaben⁵ bis heute völlig fehlen.

Umso mehr ist es zu begrüßen, daß in diesem Jahr, 1983, gleich drei Messen Zelenkas gedruckt werden, in Partitur und mit Aufführungsmaterial: die vorliegende *Missa brevis* D-Dur aus dem Jahre 1730, die zwei Jahre früher entstandene *Missa Circumcisionis*⁶ sowie die erste der *Missae ultimae*, die 1740 datierte *Missa Dei Patris*, die als Band 93 der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik*⁷ erscheint. Dort sollen auch die zwei weiteren erhaltenen *Missae ultimae* ediert werden: *Missa Dei Filii* (nur Kyrie und Gloria überliefert, in Band 100, zusammen mit Zelenkas letztem datiertem Werk, den *Litaniae Lauretanae „Consolatrix afflictorum“* von 1744) und *Missa Omnium Sanctorum* (Band 101). Die *Missa Dei Patris* und die *Missa Circumcisionis* erscheinen gleichzeitig in Plattenaufnahmen⁸.

Die vorliegende Messe in D-Dur hat Zelenka am 5. Oktober 1730 beendet, wie er auf der letzten Seite des Partiturautographs vermerkt (vgl. die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht). Dieses Partiturautograph – Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358–D–21 – liegt unserer Ausgabe als einzige erreichbare Quelle zugrunde. Der Bibliothek sei für die Druckerlaubnis sehr herzlich gedankt. Auf den teilautographen Zwischentitelseiten (ein Gesamttitel ist nicht erhalten) wird die Messe als *Missa brevis* (nicht von Zelenkas Hand) bezeichnet. Der Terminus *Missa brevis* wird in der Geschichte der Messe in zweierlei Bedeutung gebraucht. Einmal bezeichnet er seit dem 15. Jahrhundert knappe, „kurze“ Vertonungen des kompletten fünfteiligen Ordinarium Missae mit Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus und Agnus Dei. Im 17. und 18. Jahrhundert bezeichnet er außerdem die Vertonung nur der ersten beiden Ordinariumsteile, Kyrie und Gloria, z.B. für den lutherischen Gottesdienst. In diesem Falle sprach man auch einfach von *Missa* und meinte die zweiteilige *Missa brevis* im Gegensatz zur fünfteiligen *Missa tota*.

Für Zelenkas Messe kann der Begriff *Missa brevis* nur in der ersten Bedeutung, der einer knappen Vertonung des gesamten Ordinarium, gemeint sein. Das überrascht zunächst, denn die prächtige Vertonung mit Soli, Chor, Trompetenchor, Holzbläsern, Streichern und Generalbaß im *stile misto* der spätbarocken Kantaten- bzw., zutreffender, Nummernmesse⁹ kommt uns gar nicht ausgesprochen „kurz“ vor. (Insofern haben wir die Bezeichnung auch im Titel der Ausgabe unterschlagen, um Mißverständnisse zu vermeiden. Im Vergleich mit den übrigen Messen Zelenkas, die Aufführungsdauern bis zu eineinhalb Stunden haben können, scheint die Bezeichnung *brevis* aber durchaus verständlich.)

Für den Eingangssatz, das Kyrie, trifft er im übrigen in besonderer Weise zu. Zelenka komponiert ihn nämlich überraschenderweise „durch“, während er das Kyrie sonst meist in drei selbständige Sätze aufteilt: Kyrie, Christe, Kyrie. Die Form, die er in dem vorliegenden Kyrie findet, vereint die moderne konzertante Ritornelltechnik (Ritornell T.1ff und 85ff), die Zelenka häu-

fig in freien, virtuosen Chorsätzen anwendet, mit einem strengen fugischen Satz in den Außenteilen (T.26ff und 60ff) und einem kanonischen Soloduett in der Mitte (T.47ff). Dabei wird das Christe-Thema, aus dem *eleison* des Kyrie-Themas abgeleitet, zu einem zweiten Thema des zweiten fugischen Abschnitts (T.60ff). (Ein solches Verfahren wendet Zelenka häufiger an, auch in dreisätzigen, thematisch gebundenen Kyrie-Vertonungen, und zwar von der *Missa Sancti Spiritus* 1723 bis hin zum letzten datierten Werk, der Marienlitanei von 1744.)

Im übrigen hat Zelenka in der *Missa brevis* weniger die Zahl der Sätze reduziert, die er gewöhnlich in seinen Meßordinarien schreibt (die übrigen seiner meist erheblich viel längeren Messen weisen eine ähnliche Zahl von „Nummern“ und eine ähnliche Textenteilung auf), als vielmehr deren Umfang. Man vergleiche dazu nur den zwar prächtigen, aber doch recht kurz gehaltenen ersten Gloria-Satz (Nr.2) mit seinen anderen Vertonungen dieses Textes. Hier findet man wieder eines von Zelenkas typischen lapidaren Ritornellthemen (Nr.2, T.1ff und, verkürzt, am Schluß): Skalen, einfache Begleitakorde, Dreiklangsfigurationen. Kraftvoll und einfach ist auch das die gesamte Nr.8 wie ein Ostinato durchziehende Credo-Ritornell. Mit seiner fallenden Skala am Schluß dient es dem Komponisten als sprechende Katabasis-Figur im Chor-Ritornell (unisono!) zum Text „*descendit de caelis*“ am Ende dieses Satzes (T.41ff).

AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE HINWEISE

Von Zelenkas kirchenmusikalischen Werken haben sich nur äußerst wenige Aufführungsmaterialien erhalten. Das stellt die heutige musikalische Praxis, die sich Zelenkas Werke ja völlig neu erschließen muß, vor besondere Probleme. Sie muß sich diese Kompositionen nach den wenigen aufführungspraktischen Hinweisen in den Konzeptautographen des böhmischen Meisters und nach ihrer Kenntnis der zeitgenössischen Aufführungspraxis erst einrichten, was die Besetzung generell, die des Generalbasses insbesondere, was Dynamik und besondere Vortrags- bzw. Spielanweisungen, Verzierungen und Kadenzen betrifft.

Das Aufführungsmaterial, das der Verlag nach der vorliegenden Ausgabe der Messe anbietet, kann hier nur einen ersten Anstoß geben. Ebenso wie die folgenden Hinweise, die fremde und eigene Erfahrungen mit Aufführungen Zelenkascher Werke und Beobachtungen in seinen Konzeptautographen weitergeben möchten, ohne freilich fertige Rezepte oder Muster präsentieren zu können.

Zur Besetzung

Die Besetzung des Werkes geht direkt oder indirekt aus der Anlage der Partitur bzw. entsprechenden Hinweisen hervor. Der *Trompetenchor* ist üppig mit vier Trompeten (in D) und ihrem Baßinstrument, Pauken (zwei, in D und A), besetzt. Dabei sind die Trompeten III und IV deutlich einfacher und unselbstständiger geführt. Sie spielen meist nur akkordische Fülltöne in einfachen Grundrhythmen. Deshalb würde es der musikalischen Substanz und der klanglichen Pracht der Messe keinen Abbruch tun, sie – sei es aus Kostengründen oder aufgrund von Raum- und Besetzungsschwierigkeiten – wegzulassen. – Die beiden *Flöten* werden nur in Solostücken eingesetzt, und zwar obligat: in Nr.3, 5, 13 (Flöte I) und 16. Sind „*Flauti*“ in der Barockzeit nicht näher bezeichnet, handelt es sich in der Regel um Blockflöten. In der

„modernen“ Dresdner Hofkapelle waren aber schon zu Zelenkas Zeit nur noch Querflöten vertreten.

Die *Oboen* werden bei Zelenka (und seinen Zeitgenossen) meist als *colla-parte*- bzw. Tutti-Instrumente eingesetzt. Sie verdoppeln die Violinen oder den Sopran (zuweilen auch den Alt), nur selten werden sie anderen Instrumentengruppen (Trompetenchor und Streichern) als „Chor“ gegenübergestellt (z.B. Gloria, Nr.2, Takt 7, 18f usw.) oder haben sie wirklich selbstständige Passagen zu spielen. Zu berücksichtigen ist jedoch, daß die Oboenstimmen zu jener Zeit oft erst beim Herstellen des Materials instrumentengerecht eingerichtet wurden. So wurden z.B. beim *colla-parte*-Spiel mit den Violinen deren typische Figuren in den Oboenpartien auf die Kernmelodien oder wichtige Einzeltöne reduziert. Im Gloria (Nr.2, T.2ff, 10ff) kann man dieses Verfahren in Zelenkas Partitur ausnotiert finden. An ähnlichen Stellen wird man deshalb analog verfahren dürfen. Im übrigen aber gilt: Den Oboen wird vor allem als *colla-parte*-Instrumenten in den Tutti-Sätzen enorm viel zugemutet – und sicher wurden nicht alle für sie besonders unangenehmen Streicherfiguren nur aus technischen Gründen umgeschrieben. Die Dresdner Kapelle war zu jener Zeit eines der besten Orchester überhaupt; die Geiger Veracini, Hebenstreit und Pisendel gehörten zu ihm ebenso wie der Oboist le Riche. Aufgrund unserer Kenntnis der Aufführungspraxis am Dresdener Hof und auch aufgrund heutiger Erfahrungen bei Aufführungen Zelenkascher Werke ist eine *chorische* Besetzung der Oboen dringend geboten. Das heißt, die beiden Oboenpartien sollten in Tutti-Sätzen von mindestens je zwei Instrumenten ausgeführt werden.

Die *Streicher* werden sowohl unisono geführt, so in den wirkungsvollen unisono-Ritornellen der Messe (Kyrie, Nr.1, T.1ff; Credo, Nr.8, T.1ff; Nr.11, T.1ff usw.) – als auch in zwei-, drei- und vierstimmigem Satz ausgeschrieben. Man braucht also einen nicht zu karg besetzten Streicherapparat – schon im Hinblick auf den mächtigen Trompetenchor. In den wenigen erhaltenen Originalmaterialien findet man meist je 2-3 Violin- und je 2 Bratschen-, Violoncello- und Kontrabaßstimmen. Nimmt man an, daß bei den kleineren Streichinstrumenten (Violinen und Violen) 2-3 Spieler und bei den tiefen 1-2 Spieler aus jeweils einer Stimme spielten, kommt man auf eine Streicherbesetzung von etwa 4-6/4-6/4/2-4/2. Ganz sicher sind also die tiefen Stimmen (Vla, Vc., Cb.) stärker zu besetzen als heute üblich. – In den Solo- und Ensemblesätzen sollte man – zumal wenn die Violinen oder sämtliche Melodie-Instrumente (Flöten, Oboen und Violinen) unisono spielen – eine kleinere Besetzung der Violinen wählen (z.B. jeweils erstes Pult der Violinen I und II), um den Gesamtapparat beweglich und durchsichtig zu halten. Oft nämlich sind gerade diese Solo- und Ensemblesätze für die Instrumente rhythmisch heikel und vertrackt.

Im übrigen hängt die Streicherbesetzung von der *Vokalbesetzung* ab – und umgekehrt. Die Tutti-Vokalstimmen (jeweils 2-3 sind in den Originalmaterialien überliefert; aus jeder Stimme können bis zu drei Sänger musiziert haben) waren in der Dresdner Kapelle wahrscheinlich mit 4-6 Sängern pro Stimme besetzt; von ihnen sang jeweils einer die Solopartien. Unsere heutigen „Oratorienchöre“ verändern diese Klangbalance zwischen Orchestern und Sängern ganz entscheidend. Und fehlende Klangbalance zeichnet denn auch alle heutigen Aufführungen Zelenkascher Kirchenmusik aus: der Chor dominiert, das Orchester bleibt im Hintergrund. Auf jeden Fall sollte man also den Sängerchor reduzieren und das Orchester ver-

größern, um zu einigermaßen überzeugenden Ergebnissen zu kommen.

In den genannten Sätzen, aber auch in den Tutti-Sätzen mit colla-parte-Hinweisen in den Instrumentalstimmen, sind Zelenkas Besetzungsangaben nicht immer eindeutig zu interpretieren, falls er überhaupt solche Angaben macht. Der Herausgeber hat hier zuweilen frei entscheiden müssen, z.B. welche Oktavlage beim colla-parte gemeint, welches der pauschal im Kopftitel einer Nummer genannten Instrumente welcher Stimme zuzuordnen, welche Generalbaßinstrumente einzusetzen sind. Dem Benutzer dieser Ausgabe sei deshalb nicht nur die Lektüre des zweiten Teils („Zur Edition“) des Kritischen Berichts, sondern auch die der Einzelanmerkungen (Teil III) empfohlen. Jeweils zu Beginn dieser Anmerkungen zu jeder Nummer der Messe findet er Besetzungs-, colla-parte- und Tempofragen erörtert, wenn Zelenkas Partitur keine eindeutige Interpretation zuläßt.

Zum Generalbaß

In Zelenkas Autograph finden sich keinerlei Besetzungshinweise für den Generalbaß — abgesehen von der Besetzung mit Orgel, z.B. im Agnus Dei II (siehe die Einzelanmerkungen zu Nr.16 im Kritischen Bericht). Die zusätzliche Besetzung mit Violoncello, Fagott und Kontrabaß (etwa in der Stärke 2-4, 2, 2) und akkordisch spielender Theorbe ergibt sich aus dem zeitgenössischen Brauch und den wenigen erhaltenen originalen Aufführungsmaterialien (siehe oben). Falls man zusätzlich zur Orgel eine Theorbe besetzen kann, so spielt diese grundsätzlich überall dort, wo auch die Orgel spielt. Der Theorbenspieler wird sein akkordisches Akkompagnement nach der bezifferten Baßstimme improvisieren. Die Bezifferung der Generalbaßstimme zur akkordischen Aussetzung der Orgel- und Theorbenstimme (unsere Aussetzung soll hier lediglich ein Gerüst zur improvisatorischen Ausführung bieten) ist recht verschieden dicht. Oft verzichtet Zelenka auf jede Bezifferung oder er setzt nur sehr unvollständige Zahlenangaben. An solchen Stellen vervollständigt die Ausgabe das Original nicht, sondern teilt lediglich den authentischen Text mit. In fugierten Sätzen schreibt Zelenka die Basso continuo-Stimme als basso seguente, d.h. die Generalbaßstimme folgt jeweils der tiefsten Vokalstimme, und zwar meist in deren Schlüssel (also Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel). In unserer Ausgabe verwenden wir dagegen lediglich Baß- und Violinschlüssel, wobei wir den Originaltext der beiden Oberstimmen (Sopran und Alt) im oberen Continuo-System wiedergeben; um ihn von der hinzugefügten akkordischen Aussetzung zu unterscheiden, jedoch in normal großen Notentypen. Die Striche, die sich bei einstimmigen Fugenanfängen (Nr.7, T.1f, und Nr.17, T.4f) in der Generalbaßstimme finden, sind keine staccato-Hinweise (etwa auch im Sinne von marcato wie beim Ritornell-Beginn des Kyrie, Nr.1, T.1f), sondern Generalbaßziffern: „1“ für einstimmiges Spiel des Themas.

Die Zurichtung der Konzeptpartitur für die Aufführung erfolgte sozusagen erst beim Ausschreiben der Stimmen. Diese Stimmen waren auch bei der vorliegenden Messe vorhanden (siehe die Quellenbeschreibung im Kritischen Bericht), sind jedoch mit vielen anderen Aufführungsmaterialien Zelenkascher Werke verlorengegangen bzw. vernichtet. Wir müssen die Partitur also selbst für den praktischen Gebrauch einrichten, das gilt vor allem für die colla-parte-Hinweise (bei nicht ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, die mit entsprechenden Vokal- oder anderen Instrumentalstimmen zusammengehen sollen) und für die Besetzung

des Generalbasses. Alle Angaben (auch die in den Vorsätzen zu den einzelnen Nummern der Messe) in unserer Ausgabe zur ContinuoBesetzung sind also Herausgeberzutaten. (Spezielle Spielanweisungen wie *tasto solo*, *tutti registri* oder *pleno organo* o.ä. für die Orgel stammen natürlich von Zelenka selbst.) Die Ergänzungen sind im Notentext durch Kursivdruck kenntlich gemacht.

Die Angabe *Vc.* heißt: nur Violoncello. *Cb.*, *Fag.* dagegen soll sagen: Violoncello und Kontrabaß sowie Fagott. *Org.*: nur Orgel, ohne die anderen Continuo-Instrumente. Sollen lediglich die Fagotte aussetzen, wird das mit *senza Fag.* angegeben; das Wiedereintreten der Fagotte wird durch *col Fag.* gefordert. All diese differenzierenden Angaben betreffen nicht die Orgel. Sie spielt immer mit, falls nicht ausdrücklich etwas anderes gesagt wird (vgl. Nr.3, Takt 69-117; Nr.16, T.1ff usw.).

Wir erwähnten die differenzierenden originalen Angaben für die Orgel: *pleno organo* (Kyrie, Nr.1, T.85 bis Schluß; Gloria, Nr.2, T.31-33) bzw. *tutti registri* (Credo, Nr.8, T.45 bis Schluß; Credo, Nr.11, T.47 bis Schluß). Wir finden sie an Satzschlüssen bzw. besonders wirkungsvollen Tuttistellen mit (Ritornell-) Unisono von Streichern und Continuo. Zelenka rechnet also insgesamt mit einem farbigen Continuo (in den wenigen erhaltenen Aufführungsmaterialien findet man auch eine bezifferte Theorbenstimme — neben den Stimmen für Orgel oder Cembalo; Cembalo statt Orgel wird jedoch nur in seinen Oratorien verlangt) und mit einer nicht zu kleinen Orgel. Ein Portativ mit 8' und 4' wird sicherlich nicht ausreichen. Zweifellos setzen die Angaben *pleno organo* und *tutti registri* zumindest 8' 4' 2' und eine kleine Mixtur voraus. — In anderen Partituren Zelenkas findet man im übrigen als Gegensatz zu den genannten Hinweisen die Angabe *Registri soliti* (also: einzelne, solistische Register) — auch dies ein (indirekter) Hinweis auf eine starke Tutti-Registrierung.

Bei der Besetzung des Basso continuo sind auch die originalen *Tutti-* bzw. *Solo-*Hinweise zu beachten. Diese Angaben beziehen sich offenbar ausschließlich auf die Orgel und bezeichnen eine lautere bzw. leisere Registrierung. (Die kräftigere Registrierung kann dann noch durch die Vorschriften *pleno organo* oder *tutti registri* verstärkt werden; siehe oben.) *Tutti* findet man, wenn Instrumente und Chor musizieren, aber auch wenn das volle Instrumentarium allein spielt. *Solo* schreibt Zelenka andererseits dort, wo nur das Instrumentarium, nicht zusätzlich auch der Chor eingesetzt wird. *Solo* findet man aber vor allem bei kleinen Besetzungen und bei der Begleitung von Vokalsoli.

Dynamik und besondere Vortrags- und Spielanweisungen

Zelenka kennt in seinen Konzeptautographen einen besonders großen dynamischen Spielraum. Zwischen den extremen Vorschriften *pp* und *ff* schreibt er Schattierungen wie *mp*, *un poco piano*, *mf*, *moderato* (zweifelsfrei als dynamische Angabe, nicht als Tempovorschrift, z.B. im Psalm *Laudate pueri*, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Mus. 2358-D-67, I.Satz, Takt 32 usw.) und *forte* vor. Man findet durch minutiös angegebene Schattierungen ausnotierte *crescendi* und *decrescendi* sowie abrupte und zuweilen übertrieben anmutende Wechsel und Abstufungen der Tonstärke. (Ähnliche Gegensätze und Wechsel zeigt ja auch seine Harmonik.)

Wenn auch die vorliegende Messe im Bereich der Dy-

namik weniger Vielfalt und Abwechslung zu bieten scheint, so enthält sie doch zwei dynamische Raritäten: vereinzelte Vorschriften in den Singstimmen und in den Trompeten (beide bleiben in Zelenkas Partituren sonst durchweg ohne Angaben zur Tonstärke); im Credo, Nr.11, T.13 und 34, schreibt er über die Singstimmen *Adagio e piano* (als Kontrast zum Grundcharakter *Allegro e forte*, das freilich nicht ausdrücklich formuliert wird) – und die Trompeten I und II werden zu Beginn ihres letzten Einsatzes im Credo-Satz Nr.8, Takt 41, zum forte-Spiel aufgefordert. Wir sind im übrigen in der vorliegenden Ausgabe dem Brauch der Zeit gefolgt und haben Singstimmen und Trompeten dynamisch unbezeichnet gelassen. Die Vortragsart ergibt sich ohne weiteres aus der Gesamtbesetzung und dem Charakter der Musik. Alle übrigen Stimmen sind bei Zelenka durchweg dynamisch bezeichnet. Hier hat die Ausgabe vorsichtig zu systematisieren und zu ergänzen versucht. Insgesamt empfiehlt sich aufgrund der eingangs mitgeteilten Beobachtungen eine sorgfältige und strenge dynamische Abstufung des Werkes.

Zum Schluß sei auf einige besondere Vortrags- und Spielanweisungen in Zelenkas Partitur hingewiesen. Sein *staccato* (mit Strichen über oder unter den Notenköpfen wiedergegeben) bedeutet immer auch ein *marcato* (vgl. Kyrie, Nr.1, T.1f); es ist leicht zu wechseln mit der Generalbaßbezeichnung „1“ (siehe oben). Das *ondeggiando* kommt bei Zelenka vorwiegend in Streicherstimmen vor (z.B. Nr.4, T.16ff), zuweilen auch in Bläserstimmen (wie z.B. in Nr.13, T.27f und 52), ausnahmsweise auch in Vokalstimmen (z.B. im *Requiem* D-Dur von 1733, *Dies irae*-Sequenz, zum Textwort „*tremor*“!). Immer steht es über Tonrepetitionen in kleineren Notenwerten (8teln und 16teln), vorgeschrieben wird es durch eine Wellenlinie über oder unter den Notenköpfen oder durch die Beischrift *tremolo*. Auf Streichinstrumenten ist es auszuführen durch gleichmäßige, durch den Rhythmus der Tonwiederholungen angegebene Druckverstärkung des Bogens (mit anschließender Druckverminderung), ohne Bogenwechsel bzw. mit Wechsel nach je 4 (bei 8teln) oder 8 (bei 16teln) Noten. Bewirkt werden soll ein den Affekt verstärkendes An- und Abschwollen des Tons. Analog gilt dies für das *ondeggiando* in Bläsern und Singstimmen; bei den Bläsern erfordert es zugleich portato-Spiel.

Beim *tenuto* (z.B. Nr.1, T.22f und 78) sollen bedeutsame Melodietöne agogisch und in der Tongebung hervorgehoben werden. Die Vorschrift *Adagio* meint in den wenigsten Fällen ein neues, langsames Tempo (wie z.B. Nr.4, Schluß, T.16ff), sondern meist ein *ritardando*, z.B. bei kadenzierenden Einschnitten von Solopartien, auch in Verbindung mit improvisatorisch auszugestaltenden Kadenz – und eine Verzögerung bei Satzschlüssen. Die Interpreten müssen jeweils entscheiden, ob sie bei den Angaben *al placito* oder *ad libitum* (beide meinen dasselbe) oder bei *Fermaten* lediglich eine agogische Verzögerung vornehmen oder auch eine Kadenz ausführen wollen. In dem ausgedehnten Ensemble Nr.3 gibt es gleich fünf solcher Stellen. In T.32 liegt eine Kadenz nahe, in T.47 lediglich eine Fermate, in T.59, 115 und 170 wieder eine Kadenz. In Nr.5, T.28, erwartet man ebenfalls eine improvisatorische Kadenz des Vokalsolisten, während der Schluß des Terzetts Nr.9, T.17f, nur ein *ritardando* erlaubt. Ebenso legen Text und musikalischer Charakter in Nr.10, T.26, nur eine agogische Verzögerung nahe. Und in Nr.13, T.25 und 55, schließlich verbietet schon die den Einschnitt überspielende obligate Soloflötenpartie eine virtuose Vokalkadenz.

Tübingen, im Januar 1983

Thomas Kohlhasse

Nachtrag. Bei einem Besuch in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden im Februar 1983 wurde der Herausgeber von Frau Dr. Ortrun Landmann und Herrn Dr. Wolfgang Reich (denen hier sehr herzlich gedankt sei) auf ein Verzeichnis aufmerksam gemacht, das Zelenka in den Jahren 1726–1739 angelegt hat und das die fremden und eigenen Kirchenmusikalien enthält, die er für seinen Dienst in der Hofkirche angeschafft hat. (Vgl. dazu im einzelnen die am Schluß von Fußnote 1 ergänzte Dokumentation vom Mai 1983.) In diesem „*Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium*“ (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d) verzeichnet Zelenka auf S. 8, Nr. 36 der „*Missae integrae*“ (= *Missae totae*), als eigenes Werk eine „*Missa Gratias agimus tibi*“ für vier Singstimmen, vier Trompeten und Pauken, je zwei Querflöten und Oboen, Streicher und Basso continuo. Zelenkas Zusatz in einem Notabene – „in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti“ – zeigt unmißverständlich, daß es sich nur um die hier edierte Messe handeln kann. Sie erhält nun ihren authentischen Namen wieder, der mit dem Gesamttitelblatt der autographen Konzeptpartitur verloren schien (vgl. den Kritischen Bericht). Der Untertitel „*Gratias agimus tibi*“ weist auf die außergewöhnliche Vertonung in Nr. 3 der Messe, „*Laudamus te*“, hin, Takt 65 ff.: Sopransolo über einer hohen Baßstimme von Violinen und Violon (unisono) – also ganz ohne eigentliche Baßinstrumente (auch ohne Orgel) – und unter Terzengirlanden der Traversflöten.

Mai 1983

Th.K.

¹ Hinweise zu Zelenkas Leben und Werk findet man in den großen Musiklexika Riemann, MGG und New Grove, in den Ausgaben der Denkmälerreihe *Musica antiqua bohemica* (Band I/61 und II/4 sowie II/5), außerdem in den Einführungen zu anderen Ausgaben Zelenkascher Kirchenwerke im Carus-Verlag (siehe die Übersicht am Schluß des vorliegenden Bandes). Eine Einführung in Zelenkas Kirchenmusik (mit einer Liste seiner datierten Werke) findet man im Zelenka-Sonderheft der *Schweizerischen Musikzeitung* (SMZ) 5/1980, S.184 bis 197, das zahlreiche Hinweise auf Ausgaben, Aufnahmen und Literatur enthält.

Ergänzende Hinweise gibt: Jan Dismas Zelenkas Kirchenmusikalisches Repertoire an der Dresdner Hofkirche. Quellen und Materialien zu Zelenkas Leben und Werk, vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhasse, Tübingen 1983 (maschinenschriftlich, spätere Publikation vorgesehen).

² Vgl. die bibliographischen Angaben in SMZ 120 (1980), S. 302f, außerdem die Übersicht der im Carus-Verlag edierten Werke am Ende der vorliegenden Ausgabe.

³ Siehe SMZ (1980), S.302f.

⁴ Z.B. das Messenfragment *Christe eleison* für Alt, Streicher und Basso continuo (siehe Werkliste am Ende des Bandes).

⁵ Z.B. der von F.Rochlitz herausgegebene Klavierauszug des Credo aus der *Missa Purificationis Beatae Virginis Mariae* D-Dur, 1733, in der *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke* III, Mainz 1840 (Schott), S.59 ff.

⁶ Edition Kunzelmann / Amadeus.

⁷ An der Wiedererweckung von Zelenkas Kirchenmusik waren ganz wesentlich der *Marburger Bachchor* und sein künstlerischer Leiter Wolfram Wehnert beteiligt, die als erste der Zelenkaschen Messen die *Missa Purificationis* wiederaufgeführt haben, und zwar beim Marburger Bachfest 1978. Später folgten die beiden ersten der *Missae ultimae*, außerdem Psalmen und Karwochen-Responsorien. Vgl. auch die beiden Plattenaufnahmen des Chors beim Carus-Verlag: *Psalmen und Magnificat*; *Missa Dei Patris* und zwei Karfreitags-Responsorien. Möglich waren diese Aufführungen und Aufnahmen durch die handschriftlichen Partituren, die *Das Erbe deutscher Musik* (EdM) nach den Dresdner Quellen übertragen ließ. Der größte Teil von Zelenkas Kirchenwerken liegt inzwischen in solchen handschriftlichen Sparten vor, übertragen von Anselm Gerhard, Paul Horn, Wolfgang Horn, Christoph Horrix, Matthias Hutzl, Volker Kalisch, Rainer Klaus, Thomas Kohlhasse, Reinhold Kubik, Tiago de Oliveira Pinto, Susanne Oschmann und Hans-Joachim Theill. Vgl. die detaillierten Angaben in: *Die Musikforschung* 31 (1978), S.132, 32 (1979), S.500, 34 (1981), S.520, und 35 (1983), S.63f.

⁸ *Missa Dei Patris*: Carus-Verlag; *Missa Circumcisionis*: Swiss-Pan.

⁹ Vgl. dazu das Vorwort von Reinhold Kubik zur *Missa Dei Patris* in EdM 93 (in Druck).

Foreword (Abridged)

Bohemian-born Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745) was probably educated in the Collegium Clementinum, one of the three Jesuit “Gymnasiums” in Prague. After first being employed in the orchestra of Count Joseph Hartig in Prague, he removed to Dresden where, until his death, he then remained a member of the Court Orchestra (one of the best ensembles of the period), first as a double-bass player, later also as “KirchenCompositeur” (Church Composer). In the early 1720s, he began substituting for the ailing Director of Music Johann David Heinichen, after whose death in 1729, he took over all of the church music duties. The earliest composition by Zelenka that has been preserved was written in Prague in 1709; his last dated work is dated 1744. Some 150 works or groups of works have come down to us, most as autograph conducting-score drafts that are now in the possession of the *Sächsische Landesbibliothek* (Saxon State Library) in Dresden.

In addition to six trio sonatas (that were probably written at the end of 1718, more or less as the crowning pieces of his composition studies under Johann Joseph Fux in Vienna from 1716 to 1719), nine concertant overtures, symphonies or suites, as well as a few secular vocal works (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prague 1723, the secular oratorio *Serenata* and some operatic arias), Zelenka wrote chiefly sacred music; three Italian-styled Passion oratorios, three sacred cantatas (for Good Friday devotionals at the “Holy Grave” of the Collegium Clementinum in Prague) and other liturgical works including over 20 masses as well as single and fragmentary mass items (also more than 20), two requiem settings and music for the Office of the Dead (invitatory and lections; responsories), over 30 psalm cantatas, some 30 graduals, offertories, hymns, sequences, small-scale solo cantatas, 2 settings of the *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, 18 settings of Marian antiphons to end the Compline and 9 litanies (Loreto, Xavier and sacrament litanies).

Like the responsories for the Office of the Dead and other short choral works already mentioned, the 27 superb Nocturn responsories for matins of Offices on Holy Thursday, Good Friday and the Saturday before Easter, belong to the type of *a-cappella* music (usually with *continuo* accompaniment) in *stile antico*, to which, apparently, Zelenka gave particular attention after studying with Johann Joseph Fux (1660–1741) in Vienna. It was also in Vienna (between 1717 and 1719) that he started his collection of works by earlier and contemporary composers, which included works written in the old classical style of vocal polyphony: masses by Palestrina, for example, and Magnificat settings by Morales. The greatest part of Zelenka’s sacred music taken as a whole, of course, is devoted to late baroque forms (then modern) as they, in such a grand way, had grown into large-scale cycles in his late masses like the *Missa votiva* (1739) and the three preserved (or completed) works of the six planned *Missae ultimae* (1740/41).

Yet Zelenka’s originality and seriousness, his wealth of forms and ideas are also revealed in the early settings of the Ordinary masses, from the *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) and the mass *Judica me* (1714/1724) down to the masses of the 1720s and 1730s (including the dated masses with subtitles: *Missa Sancti Spiritus* of 1723, *Fidei* of 1725, *Paschalis* of 1726, *Nativitatis* of 1726, *Circumcisionis* of 1728, *Divi Xaverii* of 1729, *brevis* of 1730, *Purificationis Beatae Mariae Virginis* of 1733 and *Sanctissimae Trinitatis* of 1736). It is impossible to understand how, of the rich treasure of his sacred works, so few compositions have been printed² while his far from extensive, albeit equally important instrumental works are all available in print³ — or how the masses, that, after all, were central to Zelenka’s output, could still be missing today with the exception of fragments⁴ or partial editions.⁵

Thus there is all the more reason to welcome the fact that in this year (1983) three of Zelenka’s masses will be printed,

with both the conducting and the other performing parts: namely, this edition of the *Missa brevis* in D Major of 1730, the *Missa Circumcisionis*⁶ of two years earlier and the first of the *Missae ultimae*, the *Missa Dei Patris* which is dated 1740 and will appear as Volume 93 of the series *Das Erbe deutscher Musik* (The Heritage of German Music).⁷ Editions of the other two *Missae ultimae* which have been preserved are also to appear in that series: *Missa Dei Filii* (only the Kyrie and the Gloria have been preserved; it is to appear in Volume 100, together with Zelenka’s last dated work, the *Litaniae Lauretanae “Consolatrix afflictorum”* of 1744) and the *Missa Omnium Sanctorum* in Volume 101. The printings of the *Missa Dei Patris* and the *Missa Circumcisionis* will appear simultaneously with phonograph recordings of the two works.⁸

Zelenka completed the D-major mass of this edition on October 5, 1730, as he noted on the last page of the autograph score (cf. the description of the sources in the “Kritischer Bericht”). This autograph (catalogue no. Mus. 2358-D-21 in the *Sächsische Landesbibliothek* in Dresden is the only source on which this edition is based. The editor is very grateful to the library for permission to print the mass. On the section title pages of the autograph (a title page for the work as a whole has not been preserved) the mass is indicated as *Missa brevis* (but not in Zelenka’s handwriting). In the history the mass as a form, the term “missa brevis” has two meanings. Since the fifteenth century it signified a brief, “short” setting of the complete five-movement Ordinary mass with Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus and Agnus Dei. In the seventeenth and eighteenth centuries it further used to indicate the setting of only the two first movements of the Ordinary (the Kyrie and the Gloria), for example for the Lutheran worship service. In this latter case simply the word “missa” was said, meaning the two-movement “missa brevis” as opposed to the five-movement “missa tota”.

Only the first meaning can apply to Zelenka’s mass, namely, a short setting of the entire Ordinary. This is surprising at first thought, for this magnificent setting with soloists, chorus, trumpet choir, woodwinds, strings and thoroughbass — in the *stilo misto* or mixed style of late baroque cantata masses (more pertinently called “number masses”) — does not sound exactly “short” to the listener. Hence, the term has not been used in the title of this edition in order to avoid any misunderstanding. In comparison to Zelenka’s other masses, which require performing times up to one and a half hours, the term “brevis” does seem fully understandable, however.

For the opening movement, incidentally, it is particularly appropriate. Zelenka, surprisingly, composed it “through” whereas elsewhere he usually divided the Kyrie into three independent sections: Kyrie, Christe, Kyrie. The form which he achieved in this Kyrie unites the ritornello technique of the modern concerto (ritornello bars 1ff and 85ff) — that Zelenka frequently employed in free, virtuoso choral writing — with strict fugal writing in the outer sections (bars 26ff and 60ff) and a canon-styled solo duet in the middle (bars 47ff). The Christe theme, derived from the *eleison* of the Kyrie theme, becomes a second theme of the second fugal section (bars 60ff). Zelenka often employed a procedure of this kind even in three-movement, thematically related Kyrie settings, from the *Missa Sancti Spiritus* of 1723 down to his last dated work, the Marian litany of 1744.

Moreover, Zelenka did not so much reduce the number of movements that he usually wrote in his Ordinary masses (the rest of his, for the most part, considerably longer masses exhibit a similar sum of “number” and similar text distribution) as rather their lengths. If one simply compares the still magnificent but yet quite short first Gloria movement (No.2) with his other settings of this text, one

again finds one of Zelenka's typically pointed ritornello themes (No.2: bars 1ff and, abridged, in the closing): scales, simple accompanying chords, triad figurations. All of No. 8 is also forceful and plain, a Credo ritornello with an ostinato running through it. With its downward-moving scale in the closing, it serves the composer as a speaking figure of descent in the chorus ritornello (in unison!) to the words *descendit de caelis* at the end of the movement (bars 41ff).

Performance suggestions, the critical remarks and the footnotes are found only in the German foreword.

Postscriptum: During a visit to the *Sächsische Landesbibliothek* in Dresden by the editor in February 1983, Dr. Ortrun Landmann and Dr. Wolfgang Reich (to both of whom goes the editor's deep gratitude) called attention to a list that Zelenka had compiled during the years 1726 to 1739 and that contains entries for works of his own, as well as of other composers, that he had acquired for use in his Court Church services (cf. in detail the supplemented documentation of May 1983, found at the end of footnote 1). On page 8 of this "Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae servientium" (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d), Zelenka lists No.36 of the "missa integrae" ("missae totae") as his own *Missa Gratias agimus tibi* for four voices, four trumpets and timpani, two flutes, two oboes, strings and thoroughbass. Zelenka's added note "in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti" shows unmistakably that only the mass presented in this edition can be meant. It now bears its authentic name once more after having seemed to have lost it as a result of the missing title page for the work as a whole (cf. the "Kritischer Bericht"). The subtitle "Gratias agimus tibi" points to the extraordinary setting of the passage of the text in No.3 of the mass, "Laudamus te" (bars 65ff): a soprano solo over a high bass line for violins and violas (in unison) — hence totally without actual bass instruments (even without organ) — and beneath winding thirds for the flutes.

Préface (Abrégée)

Le Bohémien Jan Dismas Zelenka¹ (1679–1745) fit probablement ses études au *Collegium Clementinum*, l'un des trois collèges de jésuites à Prague; il occupa ensuite un poste à la chapelle du comte Joseph Hartig, à Prague, puis il alla à Dresde comme contrebassiste en 1710. Il resta jusqu'à sa mort au service de la chapelle de Dresde, qui disposait de l'un des meilleurs ensembles de l'époque, d'abord comme contrebassiste, puis comme «KirchenCompositeur» (compositeur de musique d'église). Dès le début des années 1720, il avait occupé les fonctions du maître de chapelle, Johann David Heinichen, affaibli par la maladie; après la mort de celui-ci, en 1729, il prit la charge de la musique liturgique, sans devenir pour autant premier *Kapellmeister*. Le titre de Heinichen, revint, au début des années 1730, à Johann Adolph Hasse, qui s'était avant tout illustré comme compositeur d'opéras. La première œuvre qui nous soit restée de Zelenka fut composée à Prague en 1709, et sa dernière composition datée est de l'année 1744. On dispose en tout d'environ 150 de ses œuvres, dont la plupart sont des partitions autographes conservées à la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresde. Elles proviennent du fonds musical de la cour électorale, qui fut repris en 1908 par l'ancienne église de la cour. En revanche, il ne nous reste que très peu de matériel d'exécution pour les œuvres de Zelenka.

Son œuvre non liturgique comprend six sonates en trio (qui sont sans doute l'aboutissement de ses études de composition auprès de Fux, à Vienne, de 1716 à 1719), neuf ouvertures, symphonies ou suites concertantes, et quelques œuvres vocales profanes (*Melodrama de Sancto Wenceslao*, Prague, 1723; l'oratorio profane *Serenata* et quelques airs d'opéra). Mais Zelenka a surtout écrit de la musique d'église: trois oratorios-passions italiens, trois cantates spirituelles pour le «Saint Sépulcre» du vendredi saint, composées pour le *Collegium Clementinum* de Prague; plus de 20 messes et plus de 20 parties ou morceaux de messe séparés; deux messes de requiem et la musique d'un *Officium Defunctorum* (invitatoire, leçons et répons); plus de trente psaumes et environ trente graduels, offertoires, hymnes, séquences et petites cantates solo; deux mises en musique des *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*; 18 antiennes conclusives de Marie pour complies, et neuf litanies (de Lorette, de St Xavier et du St Sacrement).

Outre les répons pour l'office des morts et d'autres courtes œuvres chorales, les magnifiques 27 répons pour les matines du jeudi, du vendredi et du samedi saint forment un groupe de musique a cappella (avec accompagnement de continuo dans la plupart des cas) dans le *stile antico* que Zelenka a particulièrement cultivé, apparemment à la suite de ses études à Vienne auprès de Johann Joseph Fux (1660–1741). C'est à Vienne également, entre 1717 et 1719, que Zelenka constitua une collection d'œuvres de compositeurs anciens et contemporains, intitulée *Colleganeorum Musicorum Libri Quatuor*; on y trouve des œuvres de la polyphonie classique, comme des messes de Palestrina et des Magnificat de Morales. La majeure partie de l'œuvre liturgique de Zelenka correspond naturellement aux formes modernes du haut baroque; on en trouve les développements grandioses dans ses messes tardives, la *Missa votiva* (1739) et les trois *Missae ultimae* (1740–41) qui nous restent (ou qui ont été achevées), sur les six qui étaient prévues.

Mais on mesure déjà l'originalité, le sérieux et la richesse de la pensée formelle de Zelenka dans la manière dont il mit en musique l'ordinaire de la messe, depuis sa *Missa Sanctae Caeciliae* (1712) et sa *Missa «Judica me»* (1714/1724) jusqu'aux messes des années 1730 et 1740; citons celles qui sont datées et pourvues d'un titre: la *Missa Sancti Spiritus* (1723), *Paschalis* (1726), *Circumcisionis* (1728), *Divi Xaverii* (1729), *brevis* (1730), *Purificationis Beatae Mariae Virginis* (1733) et *Sanctissimae Trinitatis* (1736). Il est incompréhensible qu'un si petit nombre de compo-

sitions vocales de Zelenka aient été imprimées jusqu'à présent,² alors que sa musique instrumentale, moins abondante mais tout aussi importante, est entièrement disponible.³ Ses messes, en particulier, qui occupent une place centrale dans son œuvre, n'ont encore paru que dans des éditions fragmentaires⁴ ou incomplètes.⁵

On ne peut donc que se réjouir de voir paraître cette année trois messes de Zelenka, en partition et en matériel d'exécution: la *Missa brevis* en ré majeur, composée en 1730, présentée ici, la *Missa Circumcisionis*,⁶ et la première des *Missae ultimae*, la *Missa Dei Patris* datée de 1740, qui constitue le volume 93 de la série *Das Erbe deutscher Musik*. On annonce la publication, dans cette série de monuments, des deux autres *Missae ultimae* qui nous sont parvenues: la *Missa Dei Filii* (dont on ne possède que le Kyrie et le Gloria, qui formera le volume 100 avec la dernière œuvre datée de Zelenka, les *Litaniae Lauretanae* «*Consolatrix afflictorum*» de 1744), et la *Missa Omnium Sanctorum* (vol. 101). La *Missa Dei Patris* et la *Missa Circumcisionis* paraissent en même temps en disque.⁸

La messe en ré majeur que voici a été terminée par Zelenka le 5 octobre 1730, comme il l'a écrit sur la dernière page de la partition autographe. Cet autographe, conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde sous la cote Mus. 2358-D-21, constitue l'unique source de notre édition. Nous remercions ici cette bibliothèque de nous en avoir autorisé la publication. Il manque une page de titre complète, mais une page intermédiaire, partiellement autographe, porte la mention (non autographe) de *Missa brevis*. Ce terme a deux sens possibles. Tout d'abord, il désigne, depuis le XV^e siècle, une mise en musique de «courtes dimensions» de l'ordinaire complet de la messe: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus et Agnus Dei. Mais il se rapporte également, aux XVII^e et XVIII^e siècles, aux messes où seules étaient mises en musique les deux premières parties de l'ordinaire, le Kyrie et le Gloria, par exemple dans le cadre du service luthérien. Dans ce cas, on parlait aussi simplement de *Missa* pour désigner la *Missa brevis* en deux parties, par opposition à la *Missa tota* en cinq parties.

Pour Zelenka, le concept de *Missa brevis* ne peut être compris que dans le premier sens, indiquant par là que l'ordinaire tout entier a été mis en musique avec «brièveté». Cette désignation est surprenante au premier abord, car les moyens somptueux mis en œuvre (solistes, chœur, chœur de trompettes, bois, cordes et continuo), de même que le *stile misto* typique de la «messe-cantate», ou «messe à numéros»⁹ du haut baroque, n'évoquent nullement la «brièveté». C'est pourquoi nous avons omis cette désignation dans le titre de notre édition, afin d'éviter tout malentendu. Cependant, l'épithète *brevis* garde tout son sens si l'on compare cette messe avec les autres messes de Zelenka, dont l'exécution peut durer jusqu'à une heure et demie.

Le mouvement initial, le Kyrie, commence de manière originale. En effet, Zelenka l'a composé d'un seul tenant, alors qu'il le divise habituellement en trois parties indépendantes: Kyrie, Christe, Kyrie. La forme de ce Kyrie particulier combine la technique moderne de la ritournelle concertante (mes. 1 sqq et 85 sqq) que Zelenka utilise souvent dans des mouvements choraux libres et virtuoses, avec une stricte écriture fuguée dans les parties initiale et finale (mes. 26 sqq et 60 sqq) et un duo de solistes en canon au milieu (mes. 47 sqq). C'est ainsi que le thème du Christe, dérivé du *eleison* (dans le thème du Kyrie), devient le deuxième sujet de la deuxième section fuguée (mes. 60 sqq). Zelenka utilise assez souvent un tel procédé, même dans des Kyrie en trois parties thématiquement apparentées, depuis sa *Missa Sancti Spiritus* de 1723 jusqu'à sa dernière œuvre datée, la Litanie de Marie de 1744.

Zelenka n'a guère réduit le nombre de mouvements de cette *Missa brevis* par comparaison avec ses autres messes; celles-

ci, qui sont en général beaucoup plus longues, comptent le même nombre de mouvements et divisent le texte de manière identique. En revanche, les proportions sont ici plus réduites, comme par exemple le Gloria (n° 2), dont la richesse d'instrumentation n'exclut pas un traitement plus concis que dans les autres messes de Zelenka. On y retrouve une ritournelle typique de la manière lapidaire du compositeur (n° 2, mes. 1 sqq et, abrégée, à la fin): gammes, accompagnement en simples accords, figuration empruntant l'accord parfait. On retrouve la même force sans apprêts dans la ritournelle du Credo qui traverse tout le n° 8 en ostinato. Ce thème, terminé par une gamme descendante, figure rhétoriquement les paroles «descendit de caelis», dans la ritournelle chorale qui conclut ce morceau (mes. 41 sqq).

Pour des indications sur l'exécution et pour l'appareil critique, le lecteur est prié de se reporter à la préface en allemand.

Post-scriptum. Au cours d'une visite que je fis à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde en février 1983, la Dr. Ortrun Landmann et le Dr. Wolfgang Reich (que je remercie chaleureusement pour leur aide) ont attiré mon attention sur un catalogue dressé par Zelenka dans les années 1726-1739; celui-ci y a noté les œuvres qu'il a utilisées pour son service à l'église de la cour, tant de sa propre composition que d'autres musiciens. (Pour plus de détails, voir la documentation indiquée à la fin de la note 1). A la page 8 de cet «*Inventarium rerum Musicarum Variorum Authorum Ecclesiae serventium*» (SLB Bibl. Arch. III Hb 787 d), Zelenka donne le n° 36 de ses propres «*Missae integrae*» (= *Missae totae*) à une «*Missa Gratias agimus tibi*» pour quatre parties vocales, quatre trompettes et timbales, deux flûtes traversières et deux hautbois, cordes et basse continue. L'indication supplémentaire, en *Notabene*, «*in Agnus sunt 2 Sopra: et 2 Contralti*» prouve sans équivoque qu'il s'agit de la messe présentée ici. Elle retrouve donc son titre authentique, qui semblait avoir disparu avec la première page de titre de la partition autographe (voir l'appareil critique). Le sous-titre «*Gratias agimus tibi*» se réfère à la disposition particulière de la musique qui accompagne les paroles en question, dans le n° 3 de la messe («*Laudamus te*»), aux mes. 65 sqq: le soprano solo chante sur une basse aux violons et altos à l'unisson (donc sans les instruments qui jouent ordinairement la partie de basse et sans orgue continuo), au-dessus desquelles les flûtes traversières tressent leurs guirlandes.

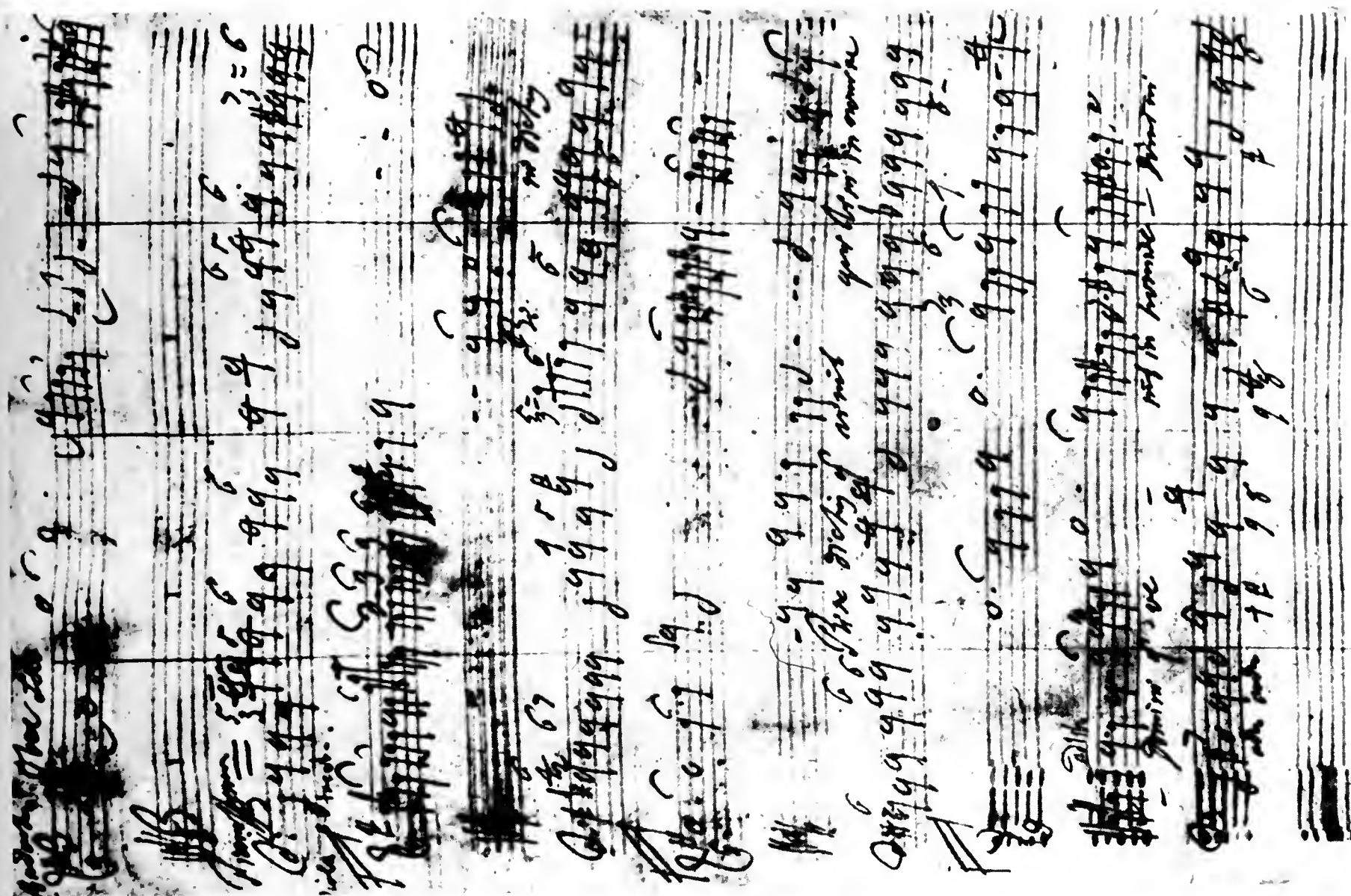
Mai 1983

Traduction: Michel Noiray

Thomas Kohlhase

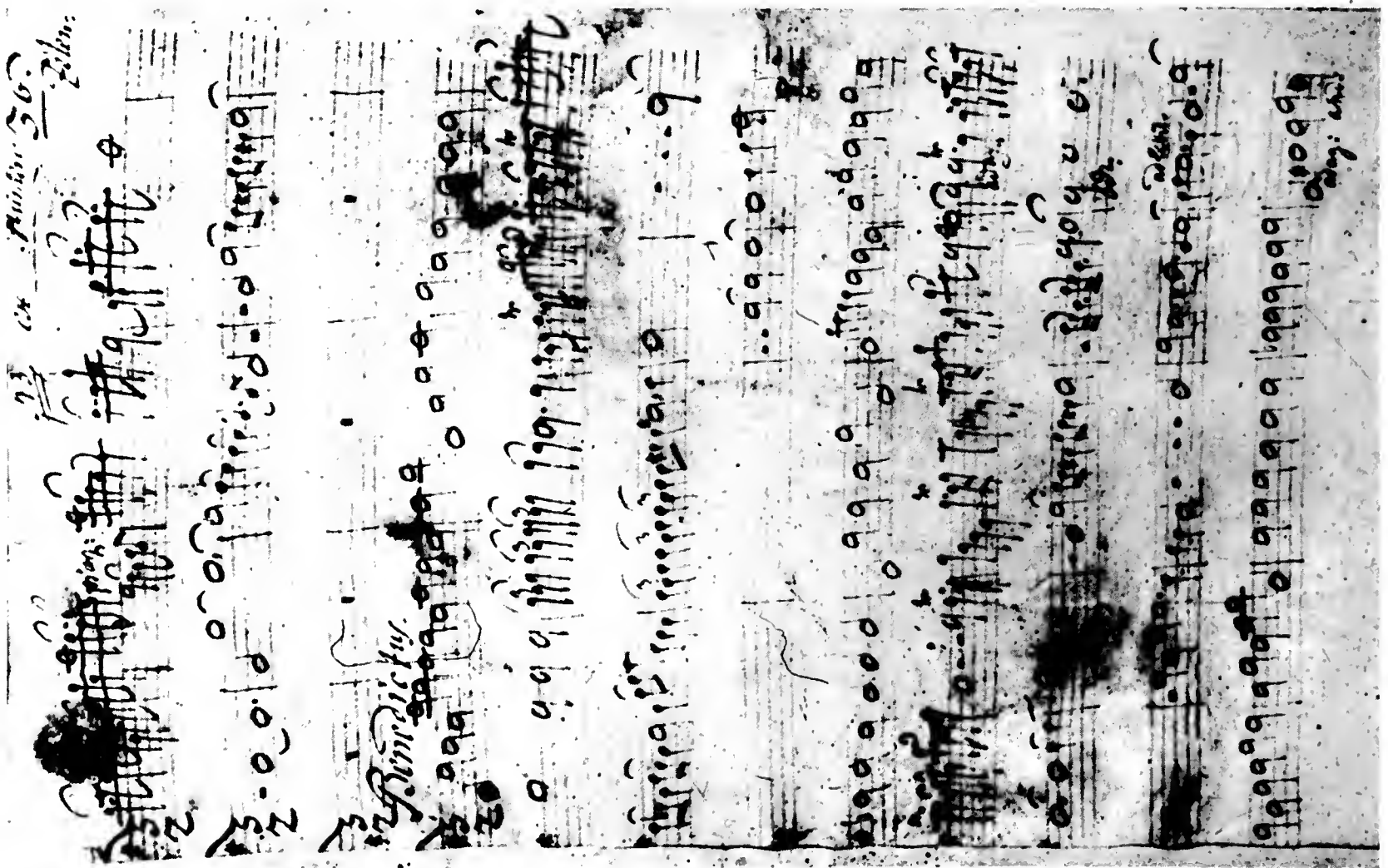


Beginn des *Gloria* (Nr.2, Takt 1–4) in Zelenkas Konzeptautograph der *Missa brevis*: Sächsische Landesbibliothek Dresden, Signatur Mus. 2358–D–21, S.24. Am Kopf der Seite drei Kreuze (an das J.J., „Jesu juva!“, in Bachs Autographen erinnernd). Einteilung der Partitur: Trompetenchor – 4 Trompeten und Pauken in 4 Systemen notiert: Trompete I, Trompete II, Trompeten III und IV zusammen, Pauken, und zwar transponierend in C; Oboen I und II in 2 Systemen (zu Beginn mit unisono-Kustoden zu den Violinen), Violinen und Bratschen (3 Systeme, Violine II unisono mit I), 4 leere Chorsysteme und Generalbaß-System mit Hinweis *Solo*, *Forte*-Vorschrift und nicht autographe Tempangaben *Allegro* (vgl. dazu die Hinweise zu Beginn der Einzelanmerkungen zu Nr.1 im Kritischen Bericht).



Beginn des Gloria-Satzes Nr.5, *Quoniam tu solus Sanctus* in Zelenkas autographener Partitur, S.44, mit der Besetzungsangabe *Flaut. VV e Oboe* (Flauti, Violini e Oboe) zu den jeweils zwei oberen Instrumentalsystemen (zu den Schwierigkeiten, die Instrumente den Systemen zuzuordnen vgl. die Einzelanmerkungen zu Nr.5 im Kritischen Bericht). [links]

Beginn des *Benedictus* (*Sanctus*, Nr.13) in der durchweg autographenen Erstfassung in Zelenkas Partitur, S.85, für *Oboe Solo*, *Solotenor* und *Continuo* (vgl. die Einzelanmerkungen zu Nr.13 im Kritischen Bericht). [rechts]



Beginn des *Benedictus* (*Sanctus*, Nr.13) in der der Partitur beigelegten Zweitfassung, S.83. Ein Berufskopist hat die erste Fassung (siehe vorangehende Abbildung) abgeschrieben und jeweils ein zusätzliches oberes System freigelassen, in dem Zelenka eine weitere solistische Instrumentalstimme (wahrscheinlich für Flöte – oder für Violine?) nachkomponiert hat (vgl. die Einzelanmerkungen zu Nr.13 im Kritischen Bericht). [links]

Schluß der Messe, Zelenkas Konzeptautograph S.103, Nr.17 *Agnus Dei III et Dona nobis pacem*, Takt 21–28. Trompetenchor (in den Schlußtakt) ausnotiert, Oboen und Streicher dagegen nicht (sie gehen *colla parte* mit den Singstimmen, wie Zelenka zu Beginn des Satzes durch entsprechende Hinweise und Kustoden angegeben hat), 4 Singstimmen und bezifferter Baß. Darunter Nachschrift und Datum der Beendigung der Komposition: *Dresda 5 d'Ottobre 1730*. Die Nachschrift lautet – sie findet sich so oder ähnlich in den meisten Autographen Zelenkas –: O: A: M: D: G: B V: M: OO SS: H: AA P: I: R: („*Omnia ad majorem Dei gloriam*“ usw.); vgl. dazu die Quellenbeschreibung (Kapitel I) im Kritischen Bericht. [rechts]

JAN DISMAS ZELENKA
MISSA GRATIAS AGIMUS TIBI

Anmerkungen zur Besetzung (insbesondere auch der des Basso continuo), zur Dynamik und zu besonderen Vortrags- und Spielanweisungen (*tremulo* bzw. *ondeggiando*: mit einer Wellenlinie über den Noten angegeben, *staccato*, *Adagio* im Sinne von *ritardando*) sowie zu Verzierungen und Kadenzen (*ad libitum*, *al placito* = nach Belieben, *Cadenza*) findet der Benutzer in den „Aufführungspraktischen Hinweisen“ am Schluß des Vorworts.

Missa Gratias agimus tibi 1730

Kyrie

1. Kyrie

Jan Dismas Zelenka
(1679—1745)

Allegro

I Trombe in D *f*

II *f*

III *f*

IV *f*

Timpani in D, A *f*

Oboe I *f* *simile*

Oboe II *f* *simile*

Violini I *f* *simile*

Violini II *f* *simile*

Viola *f* *simile*

Canto

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo) *Soli f* *simile*

5 3 2 6 5 6

5 7 9

5 7 9

Org.

11

13

15

Empty musical staves for measures 11, 13, and 15.

Musical notation for measures 11, 13, and 15, featuring treble and bass staves with various notes, rests, and trills (tr.).

11

13

15

Empty musical staves for measures 11, 13, and 15.

Musical notation for measures 11, 13, and 15, featuring treble and bass staves with various notes, rests, and trills (tr.).

4 3

6 6 4 6 7 4 #
4 2 2

6 -

16 18 20

16 18 20

5 6 6 2 6 5

21 23 25

tr ten. ten. p f

tr ten. ten. p f

21 23 25

7 4 3 # 6 6b 5 8 5

26 28 30

26 28 30

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - son, e - lei - - -

Tutti

Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - - -

Tutti

Ky - ri - e e - lei - son, e -

Org. Tutti

Vc.

31

33

35

31 *tr* 33 35

- - - son, e - lei - son, e - lei - - - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

- - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - - - - son, e - lei -

lei - - son, e - lei - son, e - le - i - son, e - lei - son. Ky - ri -

Tutti

Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - - - - son. Ky - ri - e e -

Cb., Fag.

4 3 6 6 6 4 2 6 5 5 4 5

36 38 40

Four empty musical staves (three treble clefs and one bass clef) for measures 36, 38, and 40.

Four musical staves (three treble clefs and one bass clef) for measures 36, 38, and 40, containing melodic lines for voices and piano accompaniment.

36 38 40

lei - - - son, e - lei - - - son. Ky - ri -

son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e e -

e, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - - son, e - le - i - son, e - le - i - son, e -

lei - son, e - lei - - - son. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

6 # 6 2 6 7 5 6 6 # 6 4 # # 6

Vc. Cb., Fag.

Four musical staves (three treble clefs and one bass clef) for measures 36, 38, and 40, containing lyrics and piano accompaniment. The piano part includes a section for Violoncello, Contrabass, and Bassoon.

41 43 45

41 43 45

e e-le-i-son, e-lei - - - son.

lei-son, e-lei - - - son.

lei - - - son, e-le-i-son, e-lei-son.

lei - - - son, e-lei-son.

5 # 6 4 6 4+ 6 5 # 6 4 # b 5 b 6 # b 5 b 6 #

46 48 50

Four empty musical staves (treble and bass clef) for measures 46 through 50.

Piano accompaniment for measures 46-50. The music is in D major (two sharps). Measures 46-47 feature a forte (*f*) melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measures 48-50 transition to a piano (*pp*) texture with more complex arpeggiated figures in both hands.

46 48 50

Solo

Chri - ste e - lei - - - son, e -

Solo

Chri - ste e - lei - - - -

Vocal staves for measures 46-50. Measures 46-47 are empty. Measures 48-50 contain a vocal melody marked "Solo". The lyrics are "Chri - ste e - lei - - - son, e -" for the first staff and "Chri - ste e - lei - - - -" for the second staff.

f

senza Fag.
pp

Piano accompaniment for measures 46-50. Measures 46-47 are marked *f*. Measures 48-50 are marked *pp* and "senza Fag." (without Flute). The bass line features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

51 53 55

Empty musical staves for measures 51, 53, and 55.

Musical notation for measures 51, 53, and 55. The notation includes piano (*p*) and forte (*f*) dynamics. The key signature is one sharp (F#).

51 53 55

lei - - son. Chri-ste e - lei - - son.

- - son. Chri - ste e - lei - - son, e - lei - son.

Vocal melody with lyrics for measures 51, 53, and 55. The lyrics are: "lei - - son. Chri-ste e - lei - - son." and "- - son. Chri - ste e - lei - - son, e - lei - son.".

Piano accompaniment for measures 51, 53, and 55. The notation includes fingerings (e.g., 5, 6, 7, 4, 5) and a forte (*f*) dynamic. The key signature is one sharp (F#).

56 58 60

Four empty musical staves (three treble clefs and one bass clef) for measures 56, 58, and 60.

Musical notation for measures 56, 58, and 60. The notation includes trills (tr) and various melodic lines across four staves.

56 58 60

Musical notation for measures 56, 58, and 60. The notation includes vocal entries for 'Tutti Chri-' and 'Tutti Ky - ri -'.

Musical notation for measures 56, 58, and 60. The notation includes figured bass (basso continuo) and 'Tutti Vc.'.

61

63

65

61

63

65

Chri- ste e - lei - son, e - lei - - - son, e - lei - -

ste e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - son, e - lei - son, e - lei - son,

e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - son,

Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - - - son, Ky - ri -

Cb., Fag.

6 - 2 6 7 3 6 6 7 6

4 2

66
68
70

66
68
70

- - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei-son, Chri-ste e - lei - son, e - lei - son, Chri-

Ky - ri-e e - lei - son, Christe e-lei - son, Ky - ri - e e-lei-son, e - lei - son,

Ky - ri-e e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Ky - ri-e e - le-i-son, Chri-ste e -

e e-le-i-son, e - lei - son Ky - ri- e e - le-i-son, e-lei - son, Ky - ri-

71

73

75

Measures 71-75 and measures 1-4 of a system. The first four staves are empty. The fifth staff (bass clef) contains a whole rest in measure 71, followed by a half note G2 in measure 72, and eighth notes G2, A2, and B2 in measures 73, 74, and 75 respectively.

Measures 5-8 of a system. Measures 5 and 6 are in treble clef, and measures 7 and 8 are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in measures 5 and 6 consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The accompaniment in measures 5 and 6 consists of eighth notes G3, A3, B3, and C4. In measures 7 and 8, the melody continues with quarter notes D5 and E5, while the accompaniment consists of eighth notes D3, E3, F#3, and G3.

71

73

75

Measures 9-12 of a system with lyrics. Measures 9 and 10 are in treble clef, and measures 11 and 12 are in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in measures 9 and 10 consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5. The accompaniment in measures 9 and 10 consists of eighth notes G3, A3, B3, and C4. In measures 11 and 12, the melody continues with quarter notes D5 and E5, while the accompaniment consists of eighth notes D3, E3, F#3, and G3.

ste e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son,
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
lei - son, Ky - ri - e, Chri - ste e - lei - son, e -
e e - le - i - son, e - lei - son, Ky - ri - e e -

5 6 5 6 7 4 #

76 78 80

ten. *p* *f* *p* *f*

ten. *p* *f* *p* *f*

76 78 80

Ky - ri - e e - le - i - son, e - lei - son.

lei - son, e - lei - son.

lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

Solo *p* *f*

5 6 4 3 b 5 6b # 6 b 5 6b 6 6

81 83 85

81 83 85

Chri-ste e - lei - son, Ky - ri- e e - lei-son, e- lei - - son, Chri-

Ky - ri-e e-lei - son, Chri-ste e - lei - - son,

8 Ky - ri- e, Chri - ste e - lei - son, Chri-ste e- lei - - son,

Ky - ri - e e-le-i-son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - - son,

Tutti *Cb., Fag.* *Pleno organo*

$\frac{7}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ 5 6 $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ 5 5 6 7 4 3

86 88

simile

simile
simile
simile

86 88

ste e - lei-son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son.

e - lei - son, e - lei - son, e - lei-son, e - lei - son, e - lei - son.

simile

Gloria

2. Gloria in excelsis Deo

Allegro

I
II
III
IV

Trombe in D

f

Timpani in D,A

f

Oboe I

f

Oboe II

f

I
II

Violini

f

Viola

f

Canto

3

Alto

Tenore

Basso

Allegro

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

Solo
f

5 3 — 5 3 — 5 3 — 5 3 — 5 3 —

5 7

Solo

5 7

5 — 5
3

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra pax,

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra pax,

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra, in ter-ra pax,

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra pax,

Tutti

5 6 5 5 5 5 3 7

13 15

13 15

pax, in ter- ra pax, pax, pax ho -

pax, pax, pax, pax, pax ho-mi-nibus bo-nae vo-lunta - -

pax, pax, pax, pax, pax ho - mi-ni-bus bonae vo - lun-ta -

pax, pax, pax, pax, pax ho-mi-ni-bus

Tasto solo

Vc.

Cb., Fag.

Musical score for measures 17-19 and the first three measures of a new system. The score is written for five staves (four treble and one bass). Measures 17-19 show a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bottom staff. The new system begins with measure 20, featuring a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bottom staff.

Musical score for measures 20-23 and the next four measures of a new system. Measures 20-21 are marked 'Solo' and feature a melodic line in the first treble staff. Measures 22-23 are marked 'Tutti' and feature a melodic line in the first treble staff. The new system begins with measure 24, featuring a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bottom staff. Measures 25-26 are marked 'p' and 'f' and feature a melodic line in the first treble staff. Measures 27-28 are marked 'p' and 'f' and feature a melodic line in the first treble staff. Measure 29 is marked 'p' and 'f' and features a melodic line in the first treble staff.

Musical score for measures 30-33 and the next four measures of a new system. Measures 30-31 are marked '17' and '19' and feature a melodic line in the first treble staff. Measures 32-33 are marked '17' and '19' and feature a melodic line in the first treble staff. The new system begins with measure 34, featuring a melodic line in the first treble staff and a bass line in the bottom staff. Measures 35-36 are marked 'p' and 'f' and feature a melodic line in the first treble staff. Measures 37-38 are marked 'p' and 'f' and feature a melodic line in the first treble staff. Measure 39 is marked 'p' and 'f' and features a melodic line in the first treble staff.

mi-ni-bus bo - nae vo-lun - ta - tis,
 tis, bo-nae vo - lun - ta - tis,
 - - - - - tis,
 bo-nae vo-lun-ta - - - - - tis,

6 5 6 5 4 3

21 23

21 23

bo - nae vo-lun - ta - - - - - tis, bo -

bo - nae vo-lun-ta - - - - - tis, bo -

8 bo - nae vo-lun-ta - - - - - tis,

bo - nae vo-lun-ta - - - - - tis,

6 5 - 5 b 6b - 5 5 7 4 3

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, both in treble clef and key of D major (indicated by two sharps). The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The music is in 4/4 time. The melody starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. The accompaniment starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. The melody continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The accompaniment continues with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. The melody ends with a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a quarter note B4. The accompaniment ends with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written in a simple, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. The vocal line starts with a high note and then descends. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern. The bass line provides a simple harmonic foundation. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

25
nae,
bo - nae vo - lun-ta -
- nae vo - lun-ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis,
bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae

A musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major (one sharp). The lyrics are "Bo-nae vo-lun-ta-tis". The score consists of four staves. The Soprano staff starts at measure 25 with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The Alto staff has eighth-note patterns. The Tenor staff has dotted half notes and quarter notes. The Bass staff has eighth-note patterns. There are fermatas over the final notes of each part.

Musical score for "Tasto solo" from the Notebook for Anna Bach. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. The treble staff has a melody with some rests. The piece is marked "Tasto solo".

First system of musical notation, measures 29-31 and the first three measures of the second system. It features five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measures 29 and 30 contain rests for the first two staves. Measure 31 begins with a piano (p) dynamic and a key signature change to one flat (Bb). The melody is primarily in the second treble staff, with accompaniment in the other staves.

Second system of musical notation, measures 4-5. It continues the melody and accompaniment from the previous system, maintaining the one-flat key signature.

Third system of musical notation, measures 6-7. This system features dense, rapid sixteenth-note passages in all five staves, creating a complex texture.

Fourth system of musical notation, measures 8-11, featuring vocal lines with lyrics. The lyrics are: "tis, bo - nae vo - lun - ta -", "bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta -", "bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta -", and "vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun -". The vocal parts are distributed across the four treble staves, with the bass staff providing a harmonic foundation.

Fifth system of musical notation, measures 12-15. It includes piano accompaniment and a figured bass line. The lyrics "Pleno organo" are written above the piano part. The figured bass line at the bottom includes the figures: 8, b7, 6/4, 6/4, 7/4, 8/2.

33 35

Solo *Tutti*
f *f*

p *f*
p *f*
f

33 35

- - - tis.
- - - tis.
- - - tis.
ta - - - tis.

Solo

6 6

3. Laudamus te

Vivace

Flauto I/II

Oboe I/II

Violini I/II unisoni

Viola

Canto solo

Alto solo

Tenore solo

Basso solo

Vivace

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo)

Solo f

p

f

6 5 5 6 6 6 6

8 10 12 14

8 10 12 14

8 10 12 14

8 10 12 14

15 17 19 21

15 17 19 21

15 17 19 21

Alto solo

Lau - da - mus te, — lau -

senza Fag.

15 17 19 21

23 25 27 29

f *f* *p*

23 25 27 29

da - - - mus, lau - da - mus

f *col Fag.* *p* *senza Fag.*

6 6 6 6 5 6

Adagio Vivace

30 32 34 36

f *f* *p*

30 32 34 36

ad libitum

te, — lau - da - - mus. Be - ne - -

Adagio Vivace

f *col Fag.* *p* *senza Fag.*

5 6 7 7 7 6 6 5 #

37 39 41 43

f *f* *p* *f*

37 39 41 43

di - ci-mus te. Ad - o - ra - - -

f *p* *f*

col Fag. *senza Fag.*

6 # 6 # 6 6 6 # 6 5

Adagio Vivace

44 46 48 50

I Solo

pp *pp* *pp*

44 46 48 50

- - - mus te. Glo-ri - fi - ca - - -

Adagio Vivace

p *pp*

col Fag.

6 5 5 6 6 6 7 6 5 6 5 6 5 6

52 54 56 58

a2

tr.

f

f

f

52 54 56 58

- - - - - mus te, - - - - - glo-ri-fi - ca -

f

p senza Fag.

5 6 # 6 6 4 # 6 6 5 #

Adagio Vivace

59 61 63 65

f *p* *f* *tr.*

f *p* *f* *tr.*

f *p* *f*

tr.

[Oboi tacent]

59 61 63 65

ad libitum

Gra - ti - as

- mus te.

Adagio Vivace

f *p* *f* *p*

col Fag.

senza Fag.

6 4 5 6 # 5 5 6 6 6 5 3 -

67 *Solo* 69 71 73

Flauto I

Flauto II *Solo*

VI. I/II

Vla. *p*

C. solo 67 69 71 73

A. solo

Bc. *Org. ad libitum*

a - gi - mus ti - bi,

74 *tr* 76 78 80

tr

74 76 78 80

gra - - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter

81

83

85

87

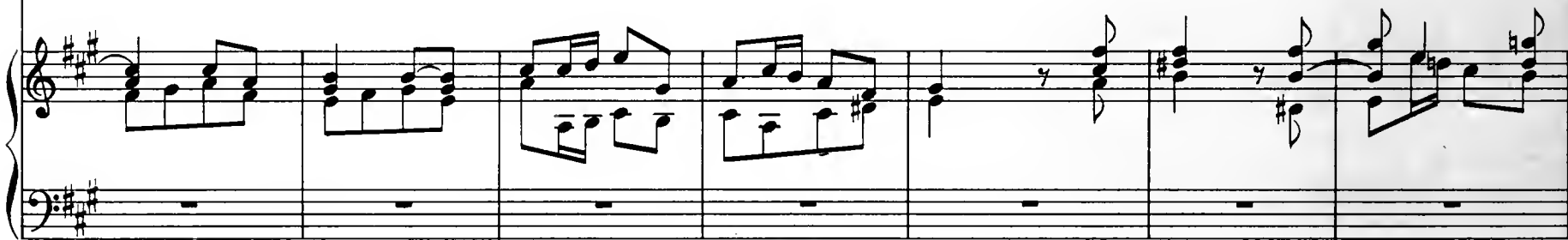


81

83

85

87



88

90

92

94



88

90

92

94



95 97 99 101

95 97 99 101

pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am,

102 104 106 108

102 104 106 108

pro-pter ma-gnam,ma-gnam glo

Adagio

109 111 113 115

ri - am tu - am, pro-pter ma-gnam, ma-gnam glo -

Adagio

Vivace

116 118 120

Flauti I/II

Oboi I/II

VI. I/II

Vla

C. solo

A. solo

Vivace

Bc.

6 9 8 7 7 6 5

122 124 126 128

f *tr* *f* *f*

f *tr* *f* *f*

f *tr* *f* *f*

f *f*

122 124 126 128

Tenore solo

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

Basso solo

Do - mi - ne De - us, Rex cae - le - stis,

f *p* *senza Fag.* *f* *col Fag.*

6 5 6 5 6 6 4 5 3 2 6 5

130 132 134 136

p *p* *p* *tr*

p *p* *p* *tr*

130 132 134 136

De - us Pa - ter o - mni - po -

De - us Pa - ter o - mni - po -

p *senza Fag.*

6 5 # 5 - # 5 - 5 5 - 2 #

137 139 141 Solo 143 tr

f *f* *p* *p*

137 139 141 143

tens, Do - mi-ne Fi-li u - ni - ge-ni-te,

tens, Do - mi-ne Fi-li u - ni - ge-ni-te,

f *p* *pp*

col Fag. *senza Fag.*

5 6 6 6 6

144 146 148 150

p

144 146 148 150

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su Chri -

Je - su, Je - su, Je - su, Je - su Chri -

6 6 b b 7 4

151 153 155 157

f *f* *f* *f*

ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i,

ste. Do-mi-ne De-us, A-gnus De - i,

f *p* *f*

col Fag. senza Fag. col Fag.

5 6 # 5 b # 2 6 6 # 4+

158 160 162 164

p *p* *p* *p*

Fi - li - us Pa -

Fi - li - us Pa -

p

senza Fag.

6 6 # 9 6 5 6 9 6 - 5 6 - 5 6 - 5 6 -

166 168 170 172

Adagio Vivace

f *a2* *p*

f *p*

f *p*

166 168 172

Cadenza
ad libitum

8 tris.

tris.

Adagio Vivace

f *p*

col Fag.

6 5 9 6 9 6 7 # 6 9 8

173 175 177 179

f *p* *f* *tr* *f* *tr*

f *p* *f* *tr*

f *p* *f* *tr*

173 175 177 179

f *p* *f*

7 6 6 5 6 # 5 6 # 5 - 6 - 6 6 #

4. Qui tollis peccata mundi

Vivace

I
II
III
IV
Trombe in D

Timpani in D,A

Oboe I

Oboe II

I
II
Violini

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo)

Tutti

Solo

Tutti

Solo

Vivace

Tutti

Solo senza Fag.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di : mi - se - re - re

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di :

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di : mi - - se - re - - re no - -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di :

6 8 9 8 5 4 3 6 6 7

5 7 9

5 Tutti 7 Solo 9

no - bis. Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: sus - ci-pe de-pre-ca - ti - o - nem no -

Tutti Solo

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di: sus - ci-pe — de - pre - ca-ti - o-nem no -

Tutti

- bis. Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

Tutti

Qui tol - lis pec-ca-ta mun - di:

f Tutti col Fag. *p* Solo senza Fag.

4 # 7 6 # 9 8 5 6 5 - 6 # 6 5 #

10 12

10 12

Tutti
stram. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris: mi - - se - re - - re no - -

Tutti
stram. Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris: mi - se - re - - re

Tutti
Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris: mi - - se - re - - re no -

Tutti
Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris: mi - se - re - - - re

f
Tutti
col Fag.

b # 6 6 7 6 9 8 5 4 3 6 5 7 3

14 Adagio 16 18

14 16 18

- - bis, mi - se - re - - - re no - - - - - bis.

no - bis, mi - se - re - - - - - re no - bis.

- - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.

no - bis, mi - se - re - re no - - - - bis.

Adagio

4 3 5 6 7 3 b6 4 b7 5 - 4 3 9 b 8 4 3

5. Quoniam tu solus Sanctus

Allegro

Flauto I/II

Oboe I/II

Violini I

Violini II

Viola

Canto solo

Allegro

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

f

f

f

f

Solo
f

6 5 6 5 - 6 5 6 6 #

4 6 tr p f p

4 6 tr p f p

4 6

Quo-ni-am tu

p f p senza Fag.

6 9 6 5 6 5 6

8 10

p *f*

8 10

so-lus, tu so-lus Sanctus, tu so-lus, tu so-lus Do-mi-nus, tu

5 6 6 6 # #

12 14

p *f*

12 14 *tr*

so-lus Al-tis-si-mus Je - - - - - su Chri - ste.

6 6 6 5 6 5 6 5 6 6 #

f
col Fag.

24 26

p *f* *p*

p *f* *p*

24 26 Ca-

- - su Chri - ste, Je - - - - - su,

p *f* *p*

9 6 3 2 6 6 9 6 6 5 6 5 6 6 6 6

Adagio Allegro

28 30

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

- denza

28 ad libitum 30

Je - su Chri - - ste.

Adagio Allegro

f *p* *f* *p* *f*

col Fag.

5 5 5 2

6. Cum Sancto Spiritu

Grave 2 4 6 Adagio

I Trombe in D

II

III

IV

Timpani in D, A

Oboe I *f*

Oboe II *f*

Violini I *f*

Violini II *f*

Viola *f*

Canto *Tutti*

Alto *Tutti*

Tenore *Tutti*

Basso *Tutti*

Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. — A - men.

Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - men.

Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Cum San-cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

Grave Adagio

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo) *f* *Tutti*

5 6 7 8 attacca

7. Amen

Allegro 2 4

I
II
III
IV
Trombe in D

Timpani in D, A

Oboe I
Oboe II

I
II
Violini

Viola

Canto
Alto
Tenore
Basso

Tutti
A - - - - - men, a - - - - -
Tutti
A - - - - - men, a - - - - -
Tutti
A - - - - - men,

Allegro
Org.
Tutti
f

7 6 5 5 5 5 6

6 8 10

Empty musical staves for measures 6, 8, and 10.

Musical notation for measures 6, 8, and 10.

6 8 10

- - men, a - - - - men, a - - - - - men, a - - - - men, a - -

men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - men,

a - - - - - men, a - - - - -

Musical notation with lyrics for measures 6, 8, and 10.

9 8 6 6 4 6 4 # 5 6 8 4+ 6 - 5 6 5 5 5

Vc. *Cb., Fag.*

Musical notation for measures 9, 8, 6, 6, 4, 6, 4, #, 5, 6, 8, 4+, 6, -, 5, 6, 5, 5, 5.

11 13 15

11 13 15

men, a - men, a - men,

a - men, a -

- men, a - men, a - men, a -

- men, a - - men, a - men,

a -

Vc.

Cb., Fag.

6 6 7 4 5 6 5 5 6

17 19 21

Four empty musical staves (two treble and two bass clefs) for measures 17, 19, and 21.

Two staves of musical notation for measures 17, 19, and 21. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes.

Two staves of musical notation for measures 17, 19, and 21. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes.

17 19 21

Four staves of musical notation with lyrics for measures 17, 19, and 21. The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "a - - - - - men, a - - - - -", "-men, a - - - - -men, a - - - - -men, a - men, a - -", "-men, a - - - - -men, a - - - - -men, a -", and "-men, a - men, a - -".

Two staves of musical notation for measures 17, 19, and 21. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes eighth and sixteenth notes. The word "Org." is written above the second staff.

22 24 26

22 24 26

men, a - - - - - men, a - - - - -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men,

- - - - - -men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - - - - -

- - - - - -men, a - - - - -

Vc.

Cb., Fag.

6 - 6 5 6 8 6 5 - 6 6 9 8 9 8 6 5 5 6 5 6

27

29

31 Adagio

Credo

8. Credo in unum Deum

Vivace e sempre staccato

I **II** **III** **IV**

Trombe in D

Timpani in D,A

Oboe I

Oboe II

Violini I

Violini II

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo)

Tutti

f

Cre - do in u-num De - um,

Cre - do in u-num De - um,

Cre - do in u-num De - um,

Cre - do in u-num De - um,

Cre - do in u-num De - um,

5 **5** **5** **6**

7 9 11

7 9 11

Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si - bi -

Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

8 Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa-cto-rem cae - li et ter - rae, vi - si -

12 14 16

12 14 16

- - - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

- bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um, in - vi - si - bi - li -

bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um, et _____ in - vi - si - bi - li -

17 19 21

17 19 21

um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

um. Et in u - num Do - mi - num Ie - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni -

22 24 26

22 24 26

ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu - la. De -

ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu - la.

ge - ni-tum. Et ex Pa-tre na - tum an - te o - mni-a sae - cu - la.

ge - ni-tum. Et ex Pa - tre na - tum an-te o - mni-a sae - cu - la.

27 29 31

27 29 31

- um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro. Ge -

De - um de De - o, lu - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de De - o ve - ro.

Lu - men de lu - mi - ne De - um ve - rum de De - o ve - ro.

De - um ve - rum de De - o ve - ro.

32 34 36

32 34 36

- ni - tum non fa-ctum, consubstan-ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a fa - cta

Ge - ni - tum non fa - ctum, consub - stan - ti - a - lem Pa - tri, per quem o - mni - a fa - cta

Ge - ni - tum non fa - ctum, per quem o - mni - a fa - cta

Ge - ni - tum non fa - ctum, per quem o - mni - a fa - cta

37 39 41

f

f

37 39 41

sunt. Qui pro - pter nos ho-mi- nes et propter no- stram sa - lu - tem de - scen -

sunt. Qui pro - pter nos ho - mines et propter no- stram sa - lu - tem de - scen -

sunt. Et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

sunt. Et pro - pter no - stram sa - lu - tem de - scen -

43 45 47

Measures 43-47 of a musical score. The first system consists of five staves. The top four staves are vocal parts, and the bottom staff is a bass line. Measures 43 and 44 show vocal entries. Measures 45 and 46 feature a dense instrumental texture with rapid sixteenth-note passages in the lower staves. Measure 47 concludes the system with a trill (tr) in the bass line.

Measures 48-52 of a musical score. This system consists of two staves, likely for a vocal duet. The music continues with melodic lines and rests, spanning five measures.

Measures 53-57 of a musical score. This system consists of four staves. The top two staves are vocal parts, and the bottom two are instrumental. The music features a mix of melodic and rhythmic patterns across the five measures.

43 45 47

Measures 43-47 of a musical score with lyrics. This system consists of four staves, each with a vocal line. The lyrics are: "dit de cae lis." The music is in a homophonic style, with each voice part having its own melodic line. Measures 43 and 44 show the vocal entries, while measures 45 and 46 continue the melody. Measure 47 concludes the system.

Tutti registri

Measures 53-57 of a musical score. This system consists of two staves. The top staff is a vocal line, and the bottom staff is a figured bass line. The instruction "Tutti registri" is written above the bottom staff. The figured bass includes figures such as 5/4, 3, 5/3, and 2. The music spans five measures.

9. Et incarnatus est

Andante

Canto solo

Alto solo

Tenore solo

Basso continuo (Violoncello, Organo)

Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

Et in car - na - tus est de Spi - ri - tu San - cto, ex Ma - ri - a

p

7 9 11

Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - - - mo

Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - mo

8 Vir - gi - ne, ex Ma - ri - a Vir - gi - ne et ho - - - -

Adagio al placito

13 15 17

— fa - ctus est, et ho - - - - - mo fa - ctus est.

— fa - ctus est, et ho - mo — fa - ctus est.

8 mo fa - ctus est, et ho - mo — fa - ctus est.

attacca

10. Crucifixus

Larghetto

Violini I con sordino
sostenuto

Violini II con sordino
sostenuto

Alto solo

Basso continuo (Violoncello, Organo) *p sostenuto*

Cru - ci - fi - xus

5 6 4

7 9

e - ti - am pro no - bis: sub

4 2

12 14

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se - pul - tus

6 # b 6 9 8 6 # #

17 19

est, sub

6 4 5 3 5 2 5 6

Adagio

22 24 26

al placito

Pon - ti - o Pi - la - to pas - - - sus et se - pul - tus

4 6 9 8 6 5

Larghetto Adagio

28 30

est.

6 4 5 3 6 5 b5 7 #

11. Et resurrexit

Allegro

I
II
III
IV
Trombe in D

Timpani in D, A

Oboe I
Oboe II

I
II
Violini

Viola

Canto
Alto
Tenore
Basso

f

f

f

Tutti

Et re-sur- re-xit, re-sur-re-xit ...

Tutti

Et re-sur- re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a

Tutti

Et re-sur- re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a

Tutti

Et re-sur- re-xit, re-sur-re-xit ter-ti-a

Allegro

Basso continuo
(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

f

Tutti

5 7

5 7

se-cun - - dum Scri-ptu - - ras. Et a - scen - dit in cae-lum, se-det, se - det ad

di-e se-cun - dum Scri-ptu - - ras. Et a - scen - dit in cae-lum, se-det, se - - det ad dex -

di-e se-cun - dum Scri-ptu - - ras. Se - det, se - det ad dex - - teram

di-e se-cun - dum Scri-ptu - - ras. Et a-scen - dit in caelum, se-det,

5 7

9 II

9 II

dex - teram Pa - tris. Et i - te-rum ven-tu-rus est cum glo-ri-a, cum glori-a ju-di-ca-re vi-

- - te-ram Pa - tris. Et i - te-rum ventu-rus est cum glo - ri-a, cum glo-ri-a judi-ca-re

Pa - - - tris. Et i - te-rum, et i - te-rum ven-tu - ru-sest cum glo-ri-a ju-di-ca -

se - det ad dexteram Pa - tris. Et i - te-rum ventu-rus est cum glo - ri-a, cum glori-a ju-di-ca-re vi-

5 6

13

Adagio

15 Allegro

13

Adagio e piano

15 Allegro e forte

vos, vi- vos et mor - tu - os, cu- ius re- gni non e- rit fi -

vi- vos et mor - - - tu - os, cu - ius regni non e- rit, non e- rit fi -

re vi- vos et mor - - - - tu - os, cu- ius re - - - - gni non e- rit fi -

vos; vi- vos et mor - - - tu - os, cu- ius regni non e- rit, non e- rit fi -

Adagio

Allegro

Solo senza Fag. **pp**

Tutti col Fag. **f**

7 6 5 4 #

17 19

17 Solo 19

nis. Et in Spiritum Sanctum Do-minum... Fi-li-o - que proce - - - dit.

Solo Tutti

nis. ...et vi-vi-fi-can-tem..Fi-li-o - que pro-ce - - - dit. ...si-mul,

Tutti

8 nis. Qui cum Pa-tre, cum Pa-tre et

Solo

nis. Qui ex Pa-tre et Fi-li-o proce-dit.

p

Solo senza Fag. Tutti

5 6 # 6 5 # 6

Tutti

...si-mul, si - mul ad-o - ra - tur, qui lo-cu - tus

si-mul ad-o - ra - - - tur et con-glo-ri - fi - ca - tur, qui lo-cu - tus est

Fi - li-o si-mul ad-o - ra-tur et con-glo-ri - fi - ca-tur, qui lo-cu - tus, lo -

Tutti

...si-mul ad-o - ra - tur et con-glo-ri - fi - ca - tur, qui lo-cu - tus est, lo -

24

26

est per Prophe - tas. Et u - nam san - ctam catho - li - cam Eccle - si - am.

per Prophe - tas. Et u - nam san - ctam et A - po - sto - licam Ec - cle - si - am.

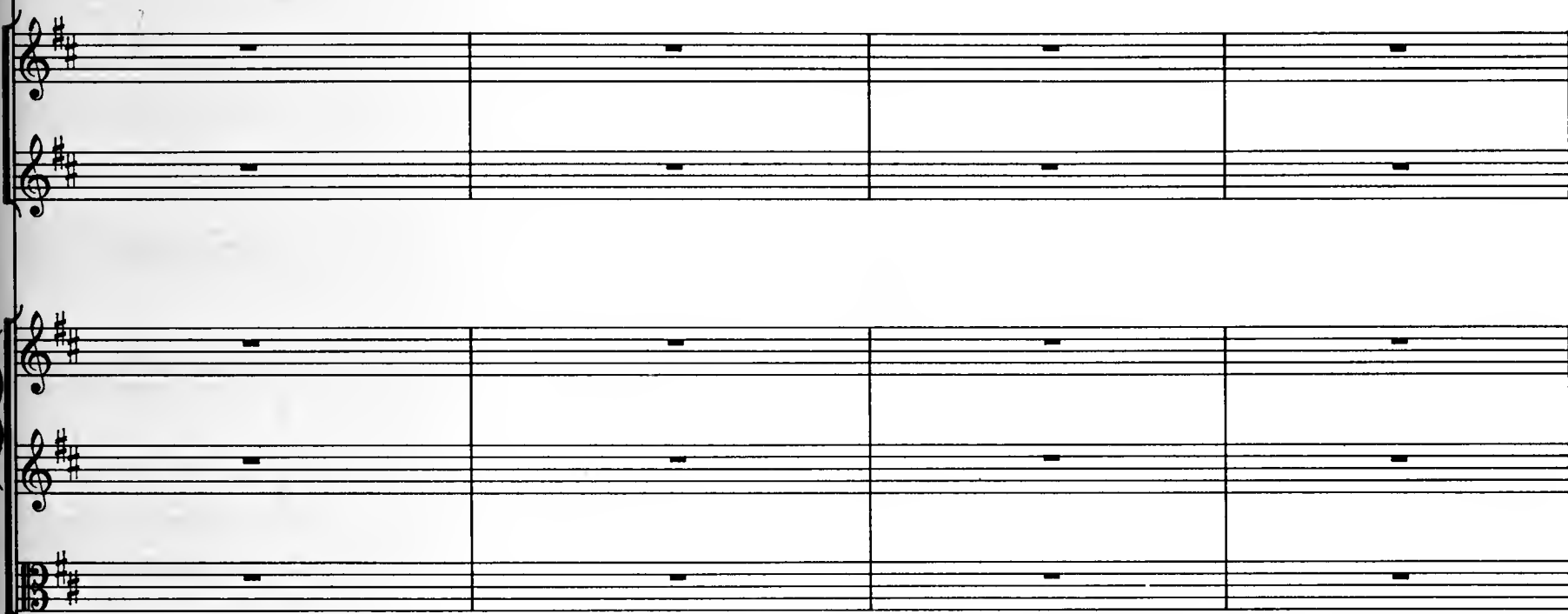
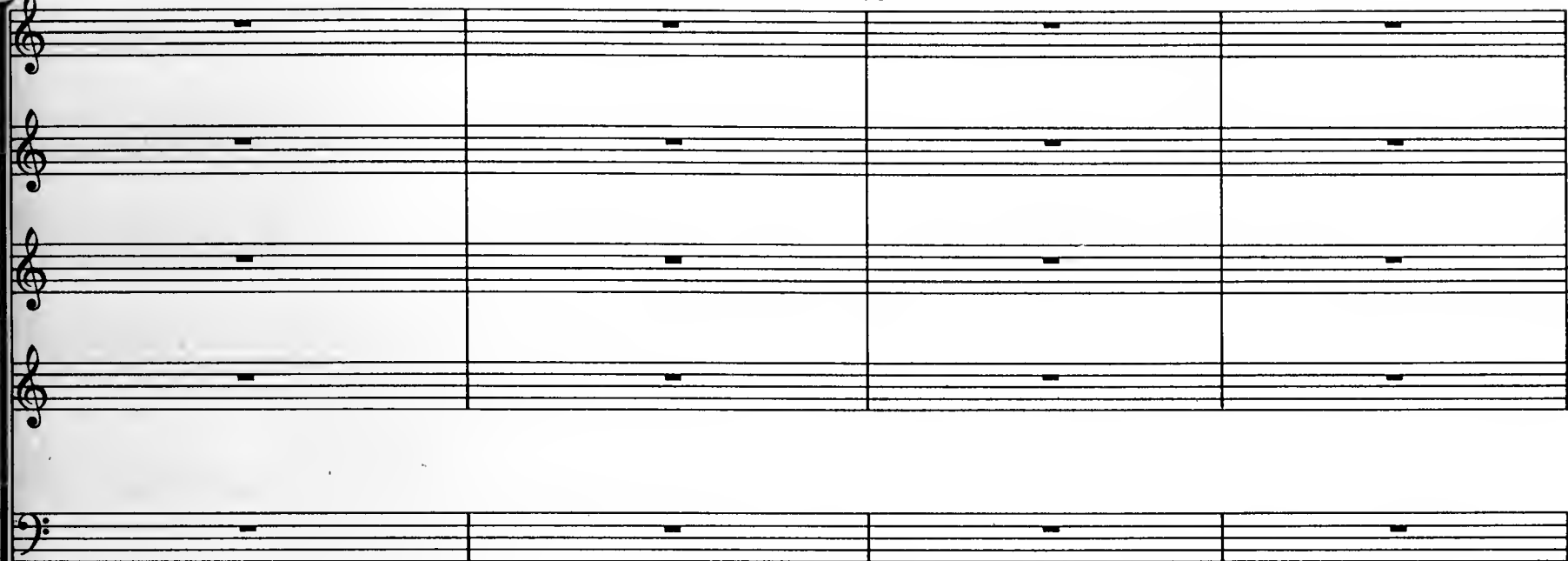
8 cu - tus est per Prophe - tas. Et u - nam san - ctam et A - pos - to - li - cam Eccle - si - am. Con -

cu - tus est per Prophe - tas. Et u - nam san - ctam et A - pos - to - li - cam Eccle - si - am.

p
Solo
senza Fag.

28

30



28

30

This block contains the third system of the musical score, spanning measures 28 to 30. It features vocal parts and a figured bass. The vocal staves (treble and bass clefs) contain the lyrics: "fi - te-or__ u - num ba - ptis - ma in remis-si - o - nem pec - - - ca - to - -". The bass staff includes a "Solo" section. Below the staves, a series of numbers (6, 6, 6, 5/4, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 6, 9, 6) represent the figured bass for the keyboard accompaniment. The musical notation includes various note values, rests, and accidentals.

32

34

Adagio

32

Tutti

34

Adagio e piano

Et ex - specto re - surre - cti - o - nem mor - tu - o - - -

Tutti

Et exspe-cto, et ex - specto re - surre - cti - o - nem mor - tu -

Tutti

- - rum. Et ex - specto re - surre - cti - o - nem mor - tu -

Tutti

- - rum. Et ex - specto - re - surre - cti - o - nem mor - tu -

Adagio

Tutti col Fag. *Org. Solo* *senza Fag.*

4

3

6
4+
2+

Four empty treble staves and one empty bass staff for measures 36 and 38.

Musical score for measures 36 and 38. The score consists of five staves (four treble, one bass). Measures 36 and 38 are marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Vocal score for measures 36 and 38. The score consists of four staves (three treble, one bass). The lyrics are: "rum. Et vi - tam ven-tu - ri sae-cu-li. A - men, a - - - - -". The music is marked with a forte (*f*) dynamic.

Piano accompaniment for measures 36 and 38. The score consists of two staves (treble and bass). Measures 36 and 38 are marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Below the staves, there are fingerings: 7, 6, 5, #, 6, 6, #, 6, 9, 8, 6, 7, 3.

40 42

40 42

- - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

- - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

⁸ a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

44

46

44

46

a - - - - - men, a - men, a -

- men, a - men, a - - - - - men, a - men, a -

8 a - men, a - men, amen, amen, amen, a - - - - - men, a -

- men, a - - - - - men, amen, a - men, amen, a - - - - - men, a -

Tutti registri

6 9 6 9 6 9 6 9 6 7 3

48 50

48 50

- - - - - men, a - men, a - men.

- - - - - men, a - men, a - men.

8 - - - - - men, a - men, a - men.

- - - - - men, a - men, a - men.

12. Sanctus

Grave

3

I

II

III

IV

Trombe
in D

Timpani
in D, A

Oboe I

Oboe II

I

II

Violini

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Grave

Basso
continuo

(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

7 6 5 - 6 4 b 7 3 7

4 4 b 5

5 *Vivace* 7

5 7

- ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt

8 oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt

oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra, ple - ni sunt

Vivace

Tutti

9 8 #7
4 3 2

6

5
3

—
—

10 12

10 12

cae - li et ter - ra glo - - - - - ri - a tu -

cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - ri - a, glo - ri - a —

cae - li et ter - ra glo - ri - a, glo - - - - - ri - a —

cae - li et ter - ra glo - - - - - ri - a —

15

17

First system of musical notation, measures 15-17. It consists of five staves. The first four staves are treble clef, and the fifth is bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 15 starts with a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 16 has a whole note G4. Measure 17 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The bass staff has a whole note G3 in measure 15, a whole note G3 in measure 16, and a half note G3, quarter note A3, and quarter note B3 in measure 17.

Second system of musical notation, measures 18-20. It consists of two staves, both treble clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 18 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 19 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 20 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The first staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The second staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.

Third system of musical notation, measures 21-23. It consists of three staves. The first two are treble clef, and the third is bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 21 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 22 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 23 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The first staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The second staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The third staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.

15

17

Fourth system of musical notation, measures 24-26. It consists of four staves. The first three are treble clef, and the fourth is bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 24 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 25 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 26 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The first staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The second staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The third staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The fourth staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.

a, glo - - - - - ri - a tu - - -

— tu - - a, glo - - - - - ri - a — tu - - -

— tu - - a, glo - ri - a, glo - ri - a, glo-ri - a — tu - - -

— tu - - a, glo - - - - - ri - a — tu - - -

Fifth system of musical notation, measures 27-29. It consists of two staves, both treble clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 27 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 28 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Measure 29 has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The first staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. The second staff has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4.

4

#

5

—

6

tr

20

22

a. O - san - na in ex - cel - - - - sis.

a. O - san - na in ex - cel - - - - sis.

a. O - san - na in ex - cel - - - - sis.

a. O - san - na in ex - cel - - sis. _____

Adagio

6 6 6 5 4 2

13. Benedictus

Andante

Flauto solo

Oboe solo

Tenore solo

Basso continuo
(Fagotto,
Violoncello,
Contrabbasso,
Organo)

19 *tr* 21 *tr* 23

19 21 23

be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in no - mi - ne

7 8 6 4 6

Adagio Andante

25 *tr* 27 29

25 *ad libitum* 27 29

Do - mi - ni, qui ve - - - - nit in no - mi - ne

7 4 # 9 8 9' 8 6

31 33 35 37

31 *tr* 33 35 37

Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

6 7 5 # 5 3 6 7 4 3 5

38 40 42 *simile* *tr.*

38 40 42 *tr.*

no - - - - -

6 5 5 6 5 6 5 3 - - 6 6

44 *legato* 46 48 *Adagio* *Andante*

44 46 *legato* 48 *tr.*

44 46 *tr.* 48 *ad libitum* *tr.*

mi-ne Do - - mi - ni.

6 6 6 5 6 5 6 5 7 5 6

51 53 55 *Adagio*

51 53 55 *ad libitum*

51 53 55

6 6 3 6 4 6 7 5 5 7 6 5

14. Osanna

Allegro

3

I

II

III

IV

Trombe
in D

Timpani
in D, A

Oboe I

Oboe II

Violini

Viola

Canto

Alto

Tenore

Basso

Basso
continuo

(Violoncello,
Fagotto,
Contrabbasso,
Organo)

f

f

f

f

Tutti

Tutti

Tutti

Org. Tutti

f *Vc.*

O - san - na in ex - cel - - - - -

O - san - na in ex - cel - - - - -

O - - -

6 8

Four empty vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one empty piano staff.

Piano accompaniment for the first system, featuring arpeggiated chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

6 8

sis, o - san - na

sis, o - sanna in ex - cel - sis,

8 san - na in ex - cel - sis, o - san - na in ex - cel -

Tutti

O - san - na in ex - cel -

Vocal staves with lyrics and piano accompaniment for the second system. The piano part includes a section marked 'Tutti'.

Cb., Fg.

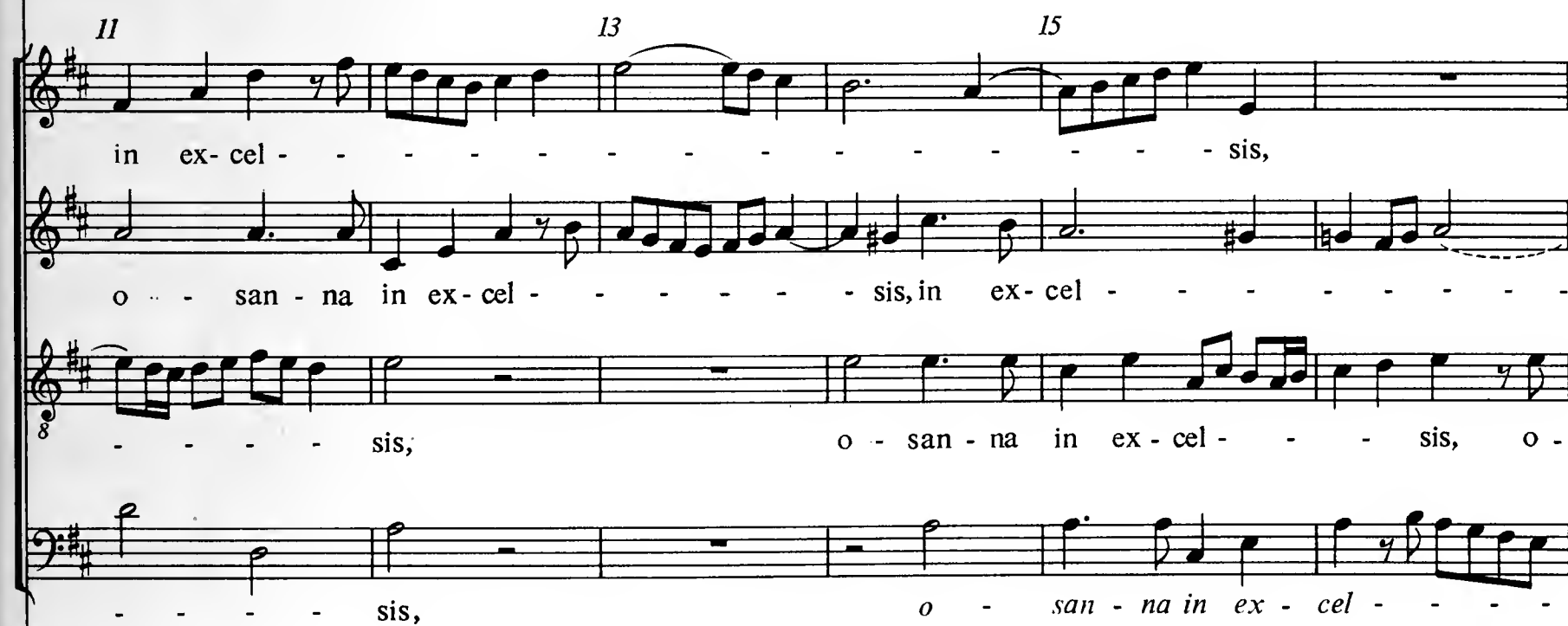
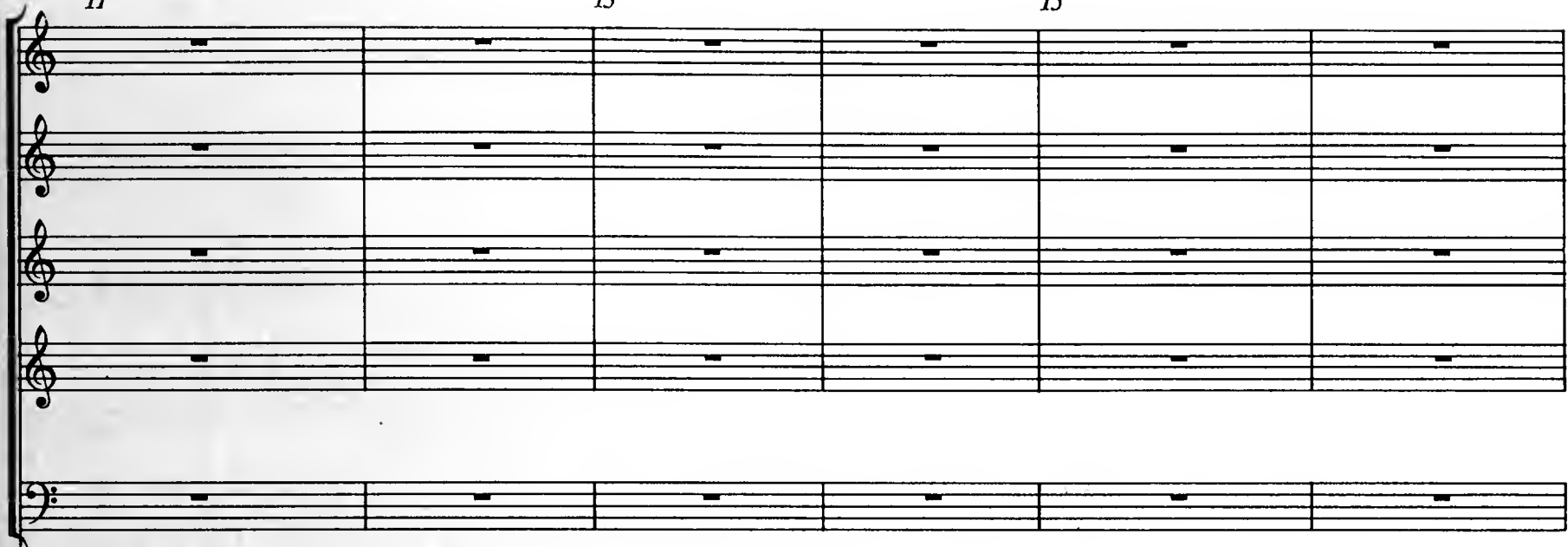
6 6 5 # 5 3 6 5

Piano accompaniment for the third system, including a section for Cello and Double Bass (Cb., Fg.) with figured bass notation.

11

13

15



Adagio

17 19

17 19

osanna in ex - cel - sis.

- sis, o - san - na in ex - cel - sis.

8 sanna in excel - sis, in ex - cel - sis.

- sis, o - san - na in ex - cel - sis.

Adagio

Tasto solo

6 5 5 3 7 3 6 4 5 3

Agnus Dei

15. Agnus Dei I

Grave 2

I Trombe in D

II

III

IV

Timpani in D,A

Oboe I *f*

Oboe II *f*

Violini I *f staccato*

Violini II *f staccato*

Viola *f*

Canto *Tutti*

Alto *Tutti*

Tenore *Tutti*

Basso *Tutti*

Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo) *f Tutti*

Grave

A - - gnus De - - i, qui tol - lis pec-ca - -

A - - - gnus De - - i, qui tol - - lis pec - -

A - - - gnus De - - i, qui tol - lis pec - -

A - gnus De - - i, qui tol - lis pec - -

4 3 6 7 8

Adagio

4 tr 6

4 6 8

- ta mun - di: mi - se - re - - - re no - - - - bis.

ca - ta mun - di: mi - se - re - - - - re no - bis.

ca - ta mun - di: mi - - - se - re - re no - - - - - bis. :

ca - ta mun - di: mi - se - - - re - - - - re no - bis.

Adagio

6 5 4 # 6 4 2 5 3 4 6 9 6 4 3

16. Agnus Dei II

Andante

Flauto I Solo

Flauto II Solo

Violini I/II unisoni *p*

Canto I solo

Canto II solo

Alto I solo

Alto II solo

Basso continuo (Organo solo)

Andante

7 9 II tr.

7 9 II

A - gnus ____

A - gnus ____

p

13 15 17

De - i, qui tol - lis pec -

De - i, qui tol - lis pec -

A - gnus De - i, qui tol - lis

A - gnus De - i, qui tol - lis

19 21 23

ca - ta mundi: mi - se - re - re,

ca - ta mundi: mi - se - re - re,

pec - ca - ta mun-di: mi - se -

pec - ca - ta mun-di: mi - se - re - re,

7 6 5 4 3 6 5 4 3 4 3

[illegible]

32 34

mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, re - re, mi - se - re - re no -

4 3 4 3 7 6 5 9 8 5 - 6

37 *tr.* 39 *tr.*

37 *tr.* 39

- re no - - -bis.

re - no - - -bis.

mi - se - re - re. A - gnus - De - i, qui

- - - -bis. A - gnus - De - i, qui

42 *tr.* 44 46

42 44 46

A - gnus - De - i, qui tol - lis pec -

A - gnus - De - i, qui tol - lis pec -

tol - lis, pec - ca - ta mun - di:

tol - lis, pec - ca - ta mun - di:

48 50 52

tr. 50

tr.

48 50 52

- ca - ta mun - di: mi - se - re - - - -

ca - ta mun - di: mi - se - re - - - -

mi - se - re - - - -

mi - se - re - - - -

7 6 5 4 3 9 8 9 8

54 56 58

tr.

54 56 58

- re no - bis,

- re no - bis,

- re no - bis,

- re no - bis,

9 8 9 8 9 8 7

60 62 64 **Adagio**

mi - se - re - re, mi - se - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

mi - se - re - re, mi - se - re - re no -

Adagio

9 8 b4 3 6 7 6 5 5 6 4 3

66 *Andante* 68 70

66 68 70

bis.

bis.

bis.

bis.

Andante

17. Agnus Dei III et Dona nobis pacem

Vivace **Adagio** **Allegro**

I **II** **III** **IV**

Trombe in D

Timpani in D, A

Oboe I **Oboe II**

Violini I **Violini II** **Viola**

Canto **Alto** **Tenore** **Basso**

Basso continuo
(Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo)

Tutti **f** **tr** **2**

A - gnus De - i, qui tol - lis pecca - ta mun - di:

5 **6** **6** **7** **8** **1** **1**

5 7

5 7

Do - na no - bis pa -

8 Do - na no - bis pa -

no-bis pa -

1 1 1 1 5 5 3 5 6 4 6

15 17

Five empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are arranged in two groups of four, with a single staff at the bottom. The first group of four staves is for measures 15 and 17, and the second group of four staves is for measures 16 and 18.

Musical notation for measures 15 and 17. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment is in the left hand, featuring a steady eighth-note pattern.

15 17

pa - - - - - cem, do - na

- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - -

do - na no - bis pa - - - - -

cem,

Musical notation for measures 15 and 17 with lyrics. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment is in the left hand, featuring a steady eighth-note pattern. The lyrics are: "pa - - - - - cem, do - na", "- - - - - cem, do - na no - bis pa - - - - -", "do - na no - bis pa - - - - -", and "cem,".

Vc. (Vc.)

4 # 6 5 9 8 6 5 5 5 6 6 5 5

Musical notation for measures 15 and 17 with figured bass. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The accompaniment is in the left hand, featuring a steady eighth-note pattern. The figured bass is: "4 # 6 5 9 8 6 5 5 5 6 6 5 5".

20

22

20

22

20

22

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of five staves. The first four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the fifth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady rhythm and harmonic support.

20

22

[illegible]

5 - 6 3 4 6 7 6 6 6 9 8 5 6b

Adagio

24 26 Adagio

The musical score is written for five staves, all in treble clef. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of five measures, numbered 24 through 28. Measures 24 and 25 contain whole rests for all staves. Measures 26 through 28 contain musical notation for all staves. The notation includes quarter notes, eighth notes, and half notes, with some measures featuring a 'tr' (trill) marking over the final note.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of five staves. The first four staves are for vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and the fifth staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

24 26

cem, do - na - no - bis pa - cem.

no - bis pa - cem.

cem, do - na - no - bis pa - cem.

no - bis pa - cem, pa - cem.

KRITISCHER BERICHT

I. DIE QUELLEN

Einzigste Quelle für die vorliegende Ausgabe ist das Konzeptautograph der Messe in Dresden. Das zeitgenössische Stimmenmaterial (siehe Quellenbeschreibung, Titel S.1) ist verlorengegangen. Eine Partiturabschrift in der Tschechoslowakei ist derzeit nicht zugänglich.

Das Konzeptautograph

Das Konzeptautograph von Zelenkas *Missa brevis* D-Dur aus dem Jahre 1730 liegt unter der Signatur Mus. 2358-D-21 in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden. Es umfaßt in einem Band 103 Seiten (in moderner Paginierung der Bibliothek) in Hochformat 34 x 20,5 cm. Das Papier zeigt als Wasserzeichen einen springenden Hirsch im Profil über einer kleinen Berglandschaft (stammt also aus der Papiermühle Hirschberg?). Der Sächsischen Landesbibliothek, insbesondere Frau Dr. Ortrun Landmann, sei sehr herzlich für ihre Auskünfte und ihre Hilfe bei der Herstellung eines Mikrofilms sowie für die Erteilung der Druckerlaubnis gedankt. — Das Papier des Autographs ist mit jeweils 14 Systemen rastriert und vor der Eintragung des Notentextes schematisch mit je drei durchgezogenen Taktstrichen eingeteilt worden, so daß die meisten Seiten je vier Taktspatien enthalten. S. 91-98 enthalten je fünf, 99-102 wieder vier und die Schlußseite 103 sechs Takte. Bei Dreiertakten enthalten die Taktspatien meist je zwei (nicht unterteilte) Takte; darauf wird gegebenenfalls in den Einzelanmerkungen hingewiesen.

Nur teilautograph sind die Seiten 83 und 84 mit einer zweiten, um eine Instrumentalstimme erweiterten Fassung des Benedictus (Nr.13), die die erste Fassung, S.85 und 86, ersetzen soll. Die Seiten 83 und 84 waren früher offenbar separat und sind erst in neuerer Zeit der Partitur eingefügt worden. Oben auf S. 83 findet sich das Notabene *NB ex Numero 36. Zelen.*; es ist autograph und stimmt nicht mit der späteren Numerierung bzw. Einordnung der Partitur (siehe unten, S.1) überein. Ob die Zahl 36 auf eine Werknumerierung Zelenkas hindeutet? — Zelenka hat die ursprüngliche Fassung des Benedictus (S.85-86) von einem Kopisten der Hofkapelle dergestalt abschreiben lassen, daß jeweils ein weiteres System oben in den insgesamt sechs Akkoladen (zu 4 statt ursprünglich 3 Systemen) frei blieb. Der Kopist hat es jeweils mit Violinschlüssel und einem Kreuz vorgezeichnet, in der ersten Akkolade auch mit dem Taktzeichen 3/2. In die leer gebliebenen Systeme hat dann Zelenka eine zusätzliche Instrumentalstimme ohne Besetzungsangabe (wahrscheinlich für Flöte, vielleicht auch für Violine solo?) nachkomponiert. Die Vokalstimme hat der Kopist übrigens nicht textiert. Vgl. Abbildung 3 und 4, vorn im Band. Unsere Ausgabe folgt der zweiten, reicheren Fassung; vgl. dazu die Einzelanmerkungen zum Benedictus, Nr.13, weiter unten.

Inhalt und Einrichtung der Handschrift:

S.1. Ein Umschlagblatt mit einem Gesamttitel ist nicht erhalten; das Autograph bestand offenbar ursprünglich aus vier Einzelteilen (Kyrie; Gloria; Credo; Sanctus/Benedictus und Agnus Dei) und ist erst in neuerer Zeit zu einem Band vereinigt worden. Jeder der vier Teile hat seinen eigenen Zwischentitel: S.1, vor S. 24, S.56 und S.78. Auf S.1 steht, von Zelenkas Hand, der Satztitle *Kyrie*. Über ihm hat ein späterer für die Notenbestände der Hofkirche Verantwortlicher eingetragen: *Schranck No:III. / Z. 9. Fach 1. Lage / No:10.) Messa brevis / à 4.voci / co VV.^m Viola, Basso, Flauti / 4. Trombe e Timp: Partitur: e parti cav: [= cavati, im Sinne von herausgeschrieben] / del Sigr. Zelencka*. Rechts neben dem Satztitle *Kyrie*, ebenfalls nicht autograph: das Kyrie-Incipient, die ersten eineinhalb Takte der Violine I. (In der Besetzungsliste fehlen die Oboen.)

S.2-23 Kyrie, oben in der Mitte von Seite 2 ein kleines Kreuzzeichen — mit ihm beginnt Zelenka oft seine Kompositionen im Sinne eines „Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes“ oder, wie Bach, eines *J.J.* (= Jesus, juva!).

Vor S.24 ist ein größerer Zettel (ohne Seitenzahl) eingefügt (vielleicht das Fragment eines ursprünglich normal großen Titelblatts) mit der Aufschrift (von der gleichen Hand wie die entsprechende Eintragung auf S.1): *Schranck No: I. / Z.9. Fach. 1.Lage / No: 10:) Messa brevis* (seltsam die Zahlendifferenz der Schranknummern, I und III, hier und auf S.1). Darunter, von Zelenkas Hand, der Satztitle *Gloria* (für die Einzelnummern 2-7).

S.24-32: Gloria, Nr.2; oben in der Mitte von S.24 drei Kreuzzeichen (vgl. S.2).

S.33-39: *Laudamus te*, Nr.3 (im Autograph fehlen insgesamt Nummern und entsprechende Kopftitel, sie werden vom Herausgeber ergänzt).

S.39-43: *Qui tollis*, Nr.4.

S.44-46: *Quoniam Tu solus Sanctus*, Nr.5.

S.47: *Cum Sancto Spiritu*, Nr.6.

S.48-55: Amen, Nr.7.

S.56: Zwischentitel in gleicher Form wie vor S.24: *Schranck No: III. / Z.9. Fach 1.Lage: / No:10) Messa brevis*, darunter, autograph: *Credo in unū Deū.*, darunter seltsamerweise das gleiche, aber durchgestrichen.

S.56a-61: Credo, Nr.8.

S.62: *Et incarnatus est*, Nr.9.

S.63-64: *Crucifixus*, Nr.10.

S.65-77: *Et resurrexit*, Nr.11.

S.77: Nachschrift am Ende des Credo: *A: M: D: G: B: V: M: OO: SS: H: AA: P: I: R:* (vgl. S.103).

S.78 Zwischentitelseite für den Rest der Messe. Autograph: *Sanctus et Agnus*, darüber, von der gleichen Hand wie die entsprechenden Aufschriften S.1, vor 24 und 56: *Schranck No:III. / Z. 9. Fach 1. Lage / No: 10.) Messa brevis*.

S.79-82: Sanctus, Nr.12.

S.83-84: zweite Fassung des Benedictus, Nr.13, teilautograph.

S.85-86: erste Fassung des Benedictus, Nr.13, autograph; zu den beiden Fassungen siehe oben, außerdem Abbildungen 3 und 4 sowie die Einzelanmerkungen zu Nr.13.

S.87-91: *Osanna*, Nr.14, oben in der Mitte von S.87 drei Kreuzzeichen (vgl. S.2 und 24).

S.92-93: *Agnus Dei I*, Nr.15.

S.94-98: *Agnus Dei II*, Nr.16, S.97 Nachschrift *Segue l'Agnus / ultimo*. (autograph).

S.98-103: *Agnus Dei III et Dona nobis pacem*, Nr.17. Nachschrift S.103, autograph: *O: A: M: D: G: B V: M: OO SS: H: AA P: I: R: / Dresda 5 d'Ottobre 1730*. Die Widmungsformel, die Zelenka in dieser oder leicht geänderter Form in vielen seiner Partituren verwendet, ist wie folgt aufzulösen: *Omnia ad majorem Dei gloriam; Beatae Virgini Mariae, Omnibus Sanctis honor; Augustissimo Principi in reverentia* (so die Auflösung von Wolfgang Horn) — oder: *Augustissimum Poloniarum in Regem* (so die Auflösung von Dr. Wolfgang Reich). Gemeint ist Zelenkas damaliger Dienstherr, Kurfürst August der Starke (Friedrich August I.) von Sachsen, der als August II. seit 1697 König von Polen war. — Die Datierung besagt, daß Zelenka die Partitur, d.h. in diesem Fall auch: die Komposition der Messe, am 5. Oktober 1730 in Dresden abgeschlossen hat.

II. ZUR EDITION

Der vorliegenden Ausgabe liegt das oben beschriebene Konzeptautograph zugrunde. Dort abweichende Lesarten sind in der Ausgabe entweder graphisch kenntlich gemacht oder in den unten folgenden Einzelanmerkungen (Teil III) verzeichnet.

Die Akzidentiensetzung der Ausgabe folgt stillschweigend dem heutigen Gebrauch. Vom Herausgeber ergänzte Akzidentien sind nur dann durch Kleinstich kenntlich gemacht, wenn das Gemeinte fraglich ist bzw. wenn in der Quelle ein Akzident fehlt, das zum Verständnis des musikalischen Kontextes nötig ist. Fehlende Ganztaktpausen werden ebenfalls stillschweigend ergänzt; ergänzte Pausen von kleinerem Wert dagegen erscheinen in Kleinstich. Ergänzte Wörter oder Kürzel (z.B. *Adagio*, *simile*, *p*, *f*, *tr*) sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht. Die „alten“ Vokalschlüssel sind in der Ausgabe in die heute üblichen übertragen. Tempoangaben stehen in der Quelle meist über dem System der Violine I und unter dem Basso continuo; die Ausgabe schreibt die Angaben in normalisierter Orthographie nur über das obere System der betreffenden Akkoladen.

Orthographie und Interpunktion des Textes richten sich nach dem *Graduale Romanum* der *Editio Vaticana*; die unbedeutenden Abweichungen bei Zelenka werden nicht verzeichnet. Fehlende Textsilben werden in Kursivdruck ergänzt.

Die Besetzung ergibt sich in der Regel direkt oder indirekt aus Stimmenbezeichnungen, Schlüsselung oder *colla-parte*-Hinweisen; zweifelhafte Fälle werden jeweils zu Beginn der unten fol-

genden Einzelanmerkungen diskutiert. Vorsätze werden in der Ausgabe ergänzt, und zwar in geradem Druck. Nummern und Satzüberschriften werden in der Ausgabe stillschweigend ergänzt.

Die Continuogruppe bestand bei Dresdner Aufführungen der Kirchenwerke Zelenkas aus Fagotten, Violoncelli, Kontrabässen, Orgel und Theorbe (vgl. die betreffenden Ausführungen im Vorwort). Die Continuostimme folgt in Tutti-Partien des Chores als „basso seguente“ der jeweils tiefsten Vokalstimme. Das Autograph notiert solche Stellen der Generalbaßstimme in den entsprechenden Vokalschlüsseln, die auch die Besetzung des Continuo regeln: Stellen im Sopran- oder Altschlüssel werden nur von Orgel und Theorbe gespielt, Stellen im Tenorschlüssel zusätzlich von Violoncello und eventuell Fagott; Kontrabaß (und Fagott) pausieren also stets gemeinsam mit dem Chorbaß. Die Ausgabe notiert Stellen der Continuostimme im Sopran- oder Altschlüssel in normaler Größe im oberen Violinschlüssel-System des Generalbasses, Stellen im Tenorschlüssel im unteren System mit dem Zusatz *Vc.*; das Wiedereintreten von Kontrabaß und Fagott ist durch den Hinweis *Cb., Fag.* angezeigt. Abweichender Einsatz des Fagotts ist durch *senza Fag.* oder *col Fag.* gekennzeichnet.

III. EINZELANMERKUNGEN

Folge der Angaben: Satz, Satzteil („Nummer“), Seitenangabe des Autographs, Takt, Stimme, rhythmisches Zeichen (Note bzw. Pause innerhalb des Taktes – nicht Taktteil! –; vom Vortaktübergebundene Noten werden mitgezählt): Lesart der autographen Partitur (statt Lesart der Ausgabe). Korrekturen innerhalb des Autographs werden nicht mitgeteilt. Unerwähnt bleiben solche Korrekturen der Ausgabe gegenüber dem Autograph wie einfache rhythmische Versehen (z.B. 8tel statt 16tel o.ä.), die ohne weiteres aus dem Zusammenhang richtiggestellt werden können.

KYRIE

1. Kyrie (Autograph: S.2–23)

1 *Allegro* wie auch spätere *Allegro*-Angaben (Nr.2 *Gloria*, Nr.7 *Amen*, Nr.11 *Et resurrexit* – jeweils Takt 1; Nr.17 *Agnus Dei III et Dona nobis pacem*, Takt 4) nicht autograph (die *Allegro*-Angabe Nr.14 *Osanna*, Takt 1, offenbar wiederum von einer anderen Hand). Die Musik der genannten Nummern (1, 2, 7, 11 und 17) entspricht in Tempo und Charakter jener, die Zelenka in seinen anderen Messen *Vivace* überschreibt: Sie ist lebhaft (jedoch nicht *alla breve*), kraftvoll und akzentuiert vorzutragen. Nur in Nr.11 wird das nicht autograph *Allegro* zu Beginn durch ein späteres autographes *Allegro* (Takt 15) nach einem verzögernden *Adagio* (Takt 13) bestätigt.

1f VI I (Ob I/II, VI II, Vla: nicht ausnotiert, da *colla parte* gehend): staccato-Striche nur auf den ersten beiden 8teln von Takt 2. – 6 Ob II: offenbar aus Versehen *col Viol.* I mit Kustos auf a'; also ist „*col Violino 2*“ gemeint. – 9 Cont 5: 8tel statt 4tel; Basso seguente, der mit synkopischem 4tel a' in der Orgel fortfährt; im Hinblick auf die übrigen Baßinstrumente sollte jedoch ein 4tel ausgehalten werden. – 13 Ob II: *col V: 1*; jedoch sinnvollerweise mit VI II. – 16 Ob II 2: a' (statt a); Oktavversetzung gegenüber VI II (*colla parte*-Spiel). – 18 Timp 1f: punkt. 4tel statt 4tel + 8tel-Pause. – 22 VI I: Bogen nur bei den letzten zwei 8teln, in der Ausgabe an Takt 23 angeglichen, wo der Bogen im Autograph zwar zunächst wie in Takt 22 geschrieben, dann aber eindeutig korrigiert worden ist und über den letzten drei 8teln steht. – 26: wie 9. – 35 und 41 Tr II 1f: 4tel + 8tel-Pause statt punkt. 4tel. – 47 VI I/II 6: a' statt h' (in der Ausgabe an Cont angeglichen; im folgenden Takt steht in den VI lediglich, nach dem Kustos e', *col Organo*). – 65 A: letzte Note a' statt h'. – 77 Tr II: letzte Note Terz höher. – 79 VI I (Ob I: *colla parte*): wie Takt 22; Cont *piano* ein Takt früher. – 81 Tr III: 4tel + 8tel-Pause statt punkt. 4tel. – 82 T 3f: die beiden 8tel einzeln kaudiert statt mit Balken verbunden. – 84 VI I 6: mit Bogen zum nächsten Takt (auf neuer Seite). – 87-90: in je 2 Doppeltakten notiert, um den Schluß des Kyrie noch auf derselben Seite unterzubringen (die Takteinteilung der Notenseiten nimmt Zelenka schematisch vor Beginn der Niederschrift vor).



GLORIA

2. Gloria in excelsis Deo (Autograph: S.24–32)

1 *Allegro* nicht autograph; vgl. die Anmerkung zu Takt 1 in Nr. 1. – 4 Ob II 4: a' statt g' (vgl. die unklare Vla-Lesart). – 4 Vla drittes 4tel: unklar, ob viermal a' oder g'; die Ausgabe entscheidet sich nach der Parallelstelle Takt 12 für g'. – 10-12 Ob I/II wie VI I/II bzw. genauer: die VI-Figurationen stehen im System der Ob I, Ob II und VI I/II tragen entsprechende *colla parte*-Vermerke; in der Ausgabe Ob I/II an Takt 3-5 angeglichen; 10 VI II: *col Oboe 1*, „1“ von anderer Hand gestrichen und durch *Seconda* ersetzt. – 15 VI II 2ff: Altschlüssel vorgezeichnet (weil *colla parte* mit dem Chor-Alt), jedoch wie im Violinschlüssel notiert. – 16f Tr IV: keine Pausen oder Noten; da mit Tr III meist in einem System notiert, ist unklar, ob *colla parte* mit Tr III (die Noten sind jedoch nicht, wie sonst in diesem Fall, doppelt – nach oben und unten – kaudiert). – 21-24 Ob II: könnte auch mit Ob I *colla parte* gehen (in Takt 20 lediglich Kustos a' = Hinweis auf VI I; VI II geht mit VI I *colla parte*); da Ob II Takt 26ff mit dem Alt (und VI II) zusammengeht (und zwar in der Oberoktav), liegt diese Stimmführung auch in Takt 21-24 nahe; im übrigen bestätigt der Hinweis *Tutti Oboe* in Takt 24 (zweite Halbe), daß Ob II zuvor anders geführt war als Ob I. – 21 VI (+Ob) 6: g"; 22,1 Kustos fis" (*colla parte* mit S): Oktavparallelen mit B/Cont, deshalb in der Ausgabe geändert. – 36 Tr IV: letzte Note fis' statt d'.


3. Laudamus te (Autograph: S.33-40)


Taktvorschrift zunächst C, dann mit $\frac{2}{4}$ überschrieben, nur die Takte 1-6 sind jedoch in je zwei 4teln notiert, alles übrige in je vier 4teln. – Tempovorschrift *Vivace* im Continuo-System (wie üblich) über eine früher eingetragene (*Andante*, vgl. die Anmerkung zu Takt 33) geschrieben. Holzbläser und Violinen sind in einem einzigen System notiert, zu Beginn steht *VV: e Flauti*; unter *Flauti* steht mit dunklerer Tinte zusätzlich *Oboi*; wie auch aus einer späteren Eintragung (Takt 118) hervorgeht, sind in der Tat sowohl Flöten als auch Oboen zusammen mit den Violinen vorgesehen, während Zelenka sonst Flöten und Oboen so gut wie nie zusammen einsetzt.


3 *piano* erst auf der 1 von Takt 4. – 7ff: die Wiederholung (der Takte 1ff) ist nicht ausgeschrieben, sondern mit Wiederholungszeichen (offenbar erst nachträglich ergänzt!) und zwei Volten (mit Bögen markiert) für die Schlußakte im Continuo angegeben; die erste Volte nachträglich ergänzt. – 12ff: die rhythmische Figur  ist meist als  notiert, verein-

zelt erscheint sie als ; wir wählen die rhythmisch-

korrekte Form, wobei sich in der Praxis allerdings empfiehlt, die dritte, angebundene Note länger zu halten (etwa als 8tel). – 14

VI/Holzbläser:  – 28ff: Einsatz der VI 28,5 wie in

20,3 nur mit erster Note a" angegeben; in 20,3 zusätzlich *Violini colla voce*, d.h. indirekt: ohne Holzbläser; diese Angabe wurde analog für 28ff übernommen, obwohl der einschränkende Besetzungshinweis hier fehlt. In Takt 33 steht im übrigen *T.* (=Tutti), das nur dann sinnvoll ist, wenn vorher „*Violini soli*“ beabsichtigt war. – 32 A: punkt. Halbe; Cont: dis als Halbe; jeweils als letzte Noten eines Großtaktes (30-32) ohne Untergliederung (vgl. den Hinweis zur Takteinteilung am Beginn der Einzelanmerkungen zu dieser Nummer). – 33 *Andante* (als „a tempo“ nach dem in Takt 32 vorangehenden *Adagio* bzw. *ad libitum*); da Zelenka jedoch die Tempoangabe zu Beginn von *Andante* in *Vivace* geändert hat, ist hier analog zu verfahren; in Takt 48, 60 und 118 dagegen notiert Zelenka *Vivace*. – 33 VI/Holzbläser: 28 VI 5ff nicht ausnotiert (vgl. die Anmerkung zu 28ff), in 33,1 mit Hinweis *T.* (=Tutti) wieder ausnotiert, wie in den Holzbläsern; die VI müssen bei der ersten Note natürlich noch stillschweigend in ihrer vorangehenden ottava-alta-Lage bleiben. – 41 VI: 

– 48ff Fl: nicht ausnotiert; NB zur Singstimme: *Flauti colla voce*, darunter: 2 *Pausa*; offenbar so zu verstehen, daß nur Flöte I mit der Singstimme gehen soll, wobei stillschweigend vorausgesetzt wird: ottava alta. – 50 VI/Ob:  – 61 VI/Holzbläser: erstes Kreuz fehlt (d" statt dis"). – 62: *piano* erst auf der 1 von Takt 63. – 68 Fl II 1f: fis", gis" statt fis", eis". – 68ff Cont: bricht mit 4tel fis ab, dann Schlüsselwechsel (Violinschlüssel) und Violin- und Bratschenstimme im Cont-System mit dem Hinweis *Violini e Virole*, d.h. indirekt: ohne Cont (Streichbässe,


Fagott und Cembalo); dennoch halten wir das Mitgehen des Cembalos für sinnvoll und bieten eine entsprechende akkordische Aussetzung an. — 115: die originalen Hinweise zur Verzierung bzw. zur Kadenz auf dem *cis* des Sopran und zur Verzögerung der Continuo- bzw. Streicherstimmen sind nicht zu entziffern; das Gemeinte ist jedoch klar. — 119 Holzbläser/Vl: Punktierung fehlt. — 131 und 133 T: 4tel jeweils punktiert (+ zwei 16tel). — 150 Vla 1: *gis* statt *fis*. — 159ff Ob: das Pausieren der Oboen wird nicht ausdrücklich vorgeschrieben (sie sind auch hier mit den Vl. zusammen in einem einzigen System notiert), ist jedoch aufgrund der vergleichbaren Passagen dieser Nummer angezeigt (Oboi *tacet*, wenn Streicher *colla parte* mit dem Continuo). Die Oktavlage der Streicher (Vl, Vla) wird nicht angegeben, da sie nicht ausgeschrieben, sondern nur mit einem Incipit im Baßschlüssel (und in Continuo-Lage) angedeutet werden; man könnte die Vl auch eine Oktav höher notieren (auch in diesem Falle würde man im übrigen — schon aus klanglichen Gründen — auf die Oboen verzichten); damit hätte man jedoch die Continuo-Stimme auf drei Oktaven verteilt (eine Klang und Satz störende Möglichkeit). — 164 Fl I 1: *h* statt *a*. — 171 B: Halbe statt 4tel. — 172 wie 119.

4. Qui tollis (Autograph: S.39-43)

15ff: Ob nicht ausgeschrieben, I: *col Viol*, II: *col Alto*; wörtlich würde das heißen: Ob I wie die Vl tremulo (also mit 8tel-Repetitionen), Ob II mit dem A in langen Notenwerten; dies wird Zelenka freilich nicht beabsichtigt haben; da er in anderen Werken in vergleichbaren Fällen die Streicher repetieren läßt und die Oboen wörtlich mit den Singstimmen führt, verfahren wir hier in gleicher Weise. — 16ff Vla: ohne *ondeggiando*- bzw. *tremulo*-Hinweis. — 19: erneut *adag.*; Fermate nur unter B.

5. Quoniam tu solus Sanctus (Autograph: S.44-46)

Dieser Satz ist in Zelenkas Konzeptautograph in fünf, zuweilen auch nur vier Systemen notiert; vgl. die Abbildung vorn im Band. Zu Beginn der Nummer steht über dem oberen System die Besetzung der instrumentalen Oberstimmen: *Flaut VV e Oboe* (=Flauti, Violini e Oboe — „Oboe“ kann im Italienischen gleichermaßen Singular und Plural bezeichnen, als Pluralform findet man neben *Oboè* auch *Oboi*); sie gilt für die oberen beiden Systeme. Die drei weiteren Systeme sind *Sopran.*, *Viola* und Continuo vorbehalten. In Takt 2 steht über dem zweiten System: *VV e Oboe* (Violinen und Oboen). Daraus scheint sich indirekt zu ergeben, daß in Takt 1 offenbar nur die Flöten beginnen sollen (denn die zuerst genannte Besetzungsangabe bezieht sich allgemein auf die gesamte Nummer). Aus den Hinweisen in Takt 4, *Flau 1 e 2* (Flauto I und II), und Takt 7, *Flauti solo* (sic!), im oberen System sieht man gleichfalls, daß die Flöten zu Beginn des Stücks (später ändert sich dies) im oberen System, Oboen und Violinen in dem System darunter notiert sind. Für die Takte 1-7 hieße das: nur die Flöten I und II beginnen mit der Ritornellmelodie von *d* aus; Oboen und Violinen setzen in Takt 2 (unisono) imitatorisch mit der Melodie von *g* aus ein. Die klangliche Unausgewogenheit dieser Besetzung veranlaßt uns, die Flöten durch die Violinen I zu verstärken und die Oboen mit den Violinen II zusammengehen zu lassen. Wählt man für die Solonummern der Messe (dies empfiehlt sich vor allem für solche, in denen die Violinen durchweg unisono spielen — wie z. B. in Nr. 3) eine kleinere Streicherbesetzung als für die Tutti-Stücke, könnte man überlegen, die Holzbläser solistisch einzusetzen, also jeweils nur Flöte I und Oboe I spielen zu lassen; lediglich in Takt 17f tritt Flöte II in der vorliegenden Nr. 5 mit einer eigenen Stimme zur ersten hinzu.

10 Vl 1-3: . (analog zu Takt 2 Fl und 3 Vl geändert. — 20: *Vivace* statt *Allegro* (im Sinne eines „a tempo“). — 20ff Ob: Takt 20 steht zwar T: (=Tutti) über dem oberen System (Vl I — teils auch II, hier jedoch hat die Vl II ein eigenes zweites System — Fl und Ob); es scheint aber im Hinblick auf die vorangehenden Stellen, an denen die Oboen schweigen, wenn der Solosopran singt, naheliegend, die Oboen erst wieder zum rein instrumentalen Schluß hinzutreten zu lassen. — 28 wie in Takt 20: *Vivace* statt *Allegro*; gemeint ist jedenfalls auch hier: „a tempo“. — 29f: *staccato* — Striche nicht systematisch gesetzt; in der Ausgabe stillschweigend analog ergänzt. — 31 Vl: zunächst nur *g*“, die übrigen Töne später ergänzt (wie übrigens auch manche dynamischen Angaben in diesem Satz), jedoch zweifellos von Zelenkas Hand; in die Holzbläserstimmen wurde natürlich lediglich der obere Ton übernommen.

6. Cum Sancto Spiritu (Autograph: S.47)

1-6: in drei Großtakten mit je 6 Halben notiert. — Keine Instrumentenangaben außer *senza Trombe*. Die (unbenannten) Violin- und Bratschensysteme über den Singstimmen mit *colla parte*-Hinweisen. Die beiden Systeme über den Streichern haben Vorsätze (Violinschlüssel, Vorzeichen und Taktart), aber keine weiteren Angaben. Zweifellos handelt es sich um Oboen-Systeme. Wir lassen deshalb die Oboen, analog zu anderen Tutti-Sätzen (in Nr. 7 steht über dem System der Oboe I: *Oboe 1 e Seconda col Sopran*), mit dem Sopran *colla parte* gehen, und zwar in derselben Oktavlage und nicht, wie die Violinen, *all' ottava alta*.

7. Amen (Autograph: S.48-55)






Violinen und Oboen nicht ausgeschrieben, sondern, wie in solchen und ähnlichen Fugensätzen Zelenkas und seiner Zeitgenossen üblich, lediglich mit *colla parte*-Hinweisen und Kustoden versehen: *Oboe 1 e Seconda col Soprano*, Vl I *col Sopr*, Vl II *col Alto*, Viola *col Tenore*. In Takt 10/11 ändert sich die *colla parte*-Führung der Instrumente: NB V: 2 *col Soprano*, NB V: 1 *ottava alta col Alto Sino al fine* (d.h.: Notabene: Violine II mit dem Sopran; Violine I in der Oberoktav mit dem Alt, und zwar so bis zum Schluß). Über die Oboen wird nichts gesagt, d.h. sie verdoppeln weiterhin den Sopran, in dessen Lage. Der Übergang in Takt 10/11 ist in Vl I ungenau bezeichnet, nämlich erst vom ersten 4tel von Takt 11 an; Takt 10 müßte demnach insgesamt dem Sopran folgen. Wir lassen die Vl I jedoch auf dem vierten 4tel pausieren, weil Vl II (die in Takt 10 ausnotiert ist!) schon vom dritten 4tel an mit dem Sopran geht.

1: Tempoangabe *Allegro* nicht autograph; vgl. die Anmerkung zu Takt 1 in Nr. 1. — 17 Cont 1: 5 über dem zweiten statt über dem ersten 8tel. — 22 Cont 3: mit \sharp 5 beziffert.

CREDO

8. Credo in unum Deum (Autograph: S.56a-61)

Der Satz ist insgesamt in Doppeltakten notiert (je sechs 4tel in jedem Takt). Violinen und Bratschen sind nicht ausgeschrieben; zu Beginn stehen lediglich die Hinweise: *Violino 1 e Secondo col Organo. Sin al fine und Viola col Organo*; die Oktavlage der *colla parte*-Führung ist mit Kustoden jeweils auf *d* angegeben.

10 Tr II 1: *a*“ statt *fis*“. — 10 Ob I 3f:  statt  — 19 T 5: *e*“ statt *cis*“. — 25 Cont 2: mit 9 statt 4 beziffert. — 33f Timp: leere Takte; in der Ausgabe analog zu 31f ergänzt. — 34 A 4: 16tel statt 8tel, 3f als  intendiert? — 36 Tr I 2f:  *fis*“, *fis*“ statt  *g*“, *fis*“ (in der Ausgabe analog zu Ob I und A geändert). — 41 bis Schluß Ob: von der 1 von Takt 41 an leere Systeme; zweifellos sollen die Oboen, wie das notierte letzte 8tel von Takt 40 indirekt anzeigt, in das Unisono von Streichern, Chor und Continuo einstimmen — wir führen sie deshalb *colla parte* mit dem Sopran.

9. Et incarnatus est (Autograph: S.62)

Wie üblich, finden sich keine näheren Besetzungshinweise in der Continuo-Stimme von Nr. 9 — mit Ausnahme von *viola tacet* zu Beginn unter der Continuo-Stimme (sie ist als *basso seguente* im Tenorschlüssel notiert, da sie *colla parte* mit der tiefsten Vokalstimme der Nummer, dem Tenor, geht). Diese Angabe scheint jedoch nicht autograph zu sein. Klanglich dürfte der Satz am ehesten überzeugen, wenn man als Continuo-Instrument lediglich die Orgel (mit leisem 8') mitspielen läßt. (Man könnte zur besseren Intonationsstütze auch ein Violoncello hinzunehmen; Kontrabaß und Fagott aber schweigen.)

4 T 1: Vorschlag 8tel statt 4tel.

10. Crucifixus (Autograph: S.63-64)

Zunächst mit Tempovorschrift *Andante*: Das *Larghetto* zu Beginn über dem Continuo-System eindeutig aus *Andante* korrigiert, jedoch nicht in Takt 28, wo *Andante* stehengeblieben ist. (Über dem durch die Korrektur verschmierten *Larghetto* von anderer Hand: *Andante*.) Offenbar soll das Tempo gegenüber dem vorangehenden Ensemblesatz (*Andante*) leicht verzögert werden. Im übrigen empfiehlt sich, zwischen den Nummern 9 und 10 keine Pause zu machen. Im zweiten Takt des (unbenannten) Alt-systems steht der nicht autographische Hinweis *Crucifixus tacet* (in der gleichen Schrift wie *viola tacet* zu Beginn von Nr. 9?); wahrscheinlich als Notabene (etwa für das Ausschreiben der — nicht erhaltenen — Stimmen), daß die Bratschen in Nr. 10 nicht mitspielen.

Die Continuo-Besetzung dieses zarten Satzes ist – nicht nur im Hinblick auf die sordinierten Violinen – klein zu halten; Violoncello und Orgel genügen. (Nimmt man einen Kontrabaß dazu, sollten auch die tiefen Streicher mit Dämpfern spielen.)

11. Et resurrexit (Autograph: S.65–77)

1: Tempoangabe *Allegro* nicht autograph, vgl. die Anmerkung zu Takt 1 von Nr.1; wird jedoch durch ein autographes *alle* (=Allegro) in Takt 15 nach einem ritardierenden *adag* (=Adagio) in Takt 13 bestätigt. – 9 A 1: nach Seitenwechsel erneut Silbe „de(xte-

ram)“. – 16 Ob II: Takt hat fünf 4tel:



18f B: Textierung „*Qui ex Patre et Filioque procedit*“, die ersten beiden 8tel in Takt 19 deshalb syllabisch. – 21 Vla 5ff: Oktavlage des colla parte mit dem Continuo durch einen Kustos angegeben (die Streicher in dieser Nummer bis auf wenige Stellen wieder colla parte mit dem Generalbaß – vgl. den ersten Credo-Satz, Nr. 8); in Takt 23 ändern wir die Oktavlage (ottava alta), um in Takt 27 auf dem von Zelenka notierten Ton a anzukommen (Zelenka notiert also jeweils den Anfang und den Schluß der colla-parte-Passagen). – 24 Ob I 4f: zwei 4tel statt punkt. 4tel + 8tel (in der Ausgabe analog zum Sopran geändert). – 32 Vla 3: Kustos eine Oktav tiefer (d'), Schlußton der colla-parte-Stelle (34,1) jedoch a', deshalb in der Ausgabe 32,3ff von d" aus. – 32 T 1: zunächst mit „(mortuo)rum“ textiert, dann die Silbe gestrichen; man könnte deshalb in 31 die letzten 2 Noten zu einer Halben fis' zusammenfassen (vgl. aber die Bezifferung!). – 43 Ob II: am Schluß überflüssige 4tel-Pause (fünf 4tel im Takt). – 43 A 2–4: zunächst

wie in der Ausgabe, dann zu geändert; wir ziehen die ursprüngliche Fassung vor. – 47f Tr IV: *col Tympano*, doch ist 48,2f natürlich eine Oktav höher zu spielen. – 49 Tr IV 5 bis 50,1: nicht notiert (Tr III und IV meist in e i n e m System notiert; falls unisono: nach oben u n d unten kaudiert), in der Ausgabe nach der Paukenstimme ergänzt.

wie in der Ausgabe, dann zu geändert; wir ziehen die ursprüngliche Fassung vor. – 47f Tr IV: *col Tympano*, doch ist 48,2f natürlich eine Oktav höher zu spielen. – 49 Tr IV 5 bis 50,1: nicht notiert (Tr III und IV meist in e i n e m System notiert; falls unisono: nach oben u n d unten kaudiert), in der Ausgabe nach der Paukenstimme ergänzt.

SANCTUS

12. Sanctus (Autograph: S.79–82)

1–5: Ob, VI und Vla nicht ausgeschrieben; Ob I und II haben jeweils Kustoden auf d" und den Hinweis *col Soprano come stà* (colla parte mit dem Sopran, wie er dasteht bzw. notiert ist, d.h. in derselben Oktavlage); VI I mit Kustos auf a" und *col Alto tremulo* (colla parte mit dem Alt, und zwar tremulo, d.h. bei Zelenka: in 8tel aufgelöst und in ondeggiando-Spielart, vgl. dazu die betreffenden aufführungspraktischen Hinweise am Schluß des Vorworts); VI II *col Soprano tremulo*, Vla *col Tenore tremulo*.

1ff: das dreimalige *Sanctus* des liturgischen Textes hat Zelenka auf nur zwei Anrufungen verkürzt. – 3–5 T: Textierung und Haltebögen unklar, Schlußnote in Takt 5 (Halbe a) fehlt:



De - us, De-us Sa - ba - oth

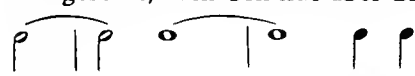
Trotz der Haltebögen folgen wir in der Ausgabe der in diesem Falle sorgfältigen Textunterlegung. – 6ff: in Doppeltakten (zu je 6 Halben) notiert (Zelenka verwendet für die vorliegende Messe vorher rastriertes hochformatiges Notenpapier zu je 14 Systemen und 4 Takten; auch die Taktstriche sind vor der Beschriftung schematisch eingetragen; um Platz zu sparen, füllt Zelenka bei Dreiertakten die Taktspatien meist mit Doppeltakten). – 8 Tr IV: wie Tr III (e" statt a'). – 17 Tr IV / Timp: Tr IV offenbar im Paukensystem notiert, Paukenton fehlt; von Takt 18 an wieder, wie üblich, Tr III und IV in e i n e m System, Pauke darunter allein. – 23 Cont: Bezifferung der letzten Halbennote $\frac{3}{2}$ statt $\frac{4}{2}$ – 24 Tr I–IV/Timp: Punkt fehlt.

13. Benedictus (Autograph: S.83–86)

Dieser Satz ist in zwei Versionen erhalten (vgl. die Quellenbeschreibung in Teil I des Kritischen Berichts): 1) auf Seite 85 und 86 in der ursprünglichen, durchweg autographen Fassung in Akkoladen zu je 3 Systemen: *Oboe Solo*, *Tenore solo* und Continuo. 2) auf Seite 83 und 84 in der teilautographen Zweitfassung in Akkoladen zu je 4 Systemen. Die zusätzliche, von Zelenka geschrie-

bene Instrumentalstimme ohne Besetzungsangabe ist wahrscheinlich für Flöte (vielleicht auch für Violine solo) nachkomponiert. Unsere Ausgabe folgt jeweils den autographen Teilen: Nur die Flöten- bzw. Violinstimme entnimmt sie den Seiten 83 und 84, im übrigen folgt sie den Seiten 85 und 86. (Die Seiten 83 und 85 werden vorn im Band faksimiliert mitgeteilt.) – Zelenka notiert wieder 6 Halbe in den vorher eingeteilten Taktspatien (vgl. die Anmerkung zu Takt 6ff in Nr.12).

2 Ob: Punkt fehlt. – 7 Ob 3: punktiert. – 7f Ob: Bögen undeutlich gesetzt, zum Teil nur über den beiden 8tel. – 13ff T:



Be - - - - ne - (dictus)

44 Fl 1 f: Halbe statt 4tel. – 53 Fl: zweimal statt – 54 Cont 3: mit 6 statt 5 beziffert. – 56 Cont 1: mit 7 statt $\frac{6}{5}$ beziffert.

14. Osanna (Autograph: S.87–91)

Die übliche, nicht ausgeschriebene colla-parte-Führung von Oboen, Violinen und Bratschen mit den Singstimmen: Ob I und II jeweils *col Sopr* nach Kustos d" in Takt 1; VI I ebenso. VI II nach Kustos a' in Takt 3 *col Alto*; ausnotiert sind 17,4 bis 19,2, da in der Oberoktav mit dem Alt, dann auf 19,3 Kustos h" und *ottava alta col Alto*. Vla in Takt 1 mit allgemeinem Hinweis *col Tenore*. – 1: Tempoangabe *Allegro* wahrscheinlich nicht autograph, jedoch von anderer Hand als die übrigen fremden *Allegro*-Angaben (vgl. Anmerkung zu Takt 1 in Nr.1).

AGNUS DEI

15. Agnus Dei I (Autograph: S.92–93)

Das System von VI II insgesamt leer und ohne colla-parte-Hinweis. Das Zusammengehen mit VI I wird hier offenbar als selbstverständlich vorausgesetzt.

16. Agnus Dei II (Autograph: S.94–98)

In Akkoladen zu je 7 Systemen notiert (und zwar meist in Doppeltakten zu je sechs 4tel. *Flaut 1.*, *Flaut 2.*, *Canto I solo*, *Canto II solo*, *Alto I solo*, *Alto II solo* und Continuo. Über dem Continuo-System: *Andante*. *VV:* (= Violini); unter dem Continuo-System Takt 12 *Org.*, Takt 14,2 *V.*, Takt 16,2 *Org.* usw. Das heißt: Die Continuo-Stimme ist lediglich von den Violinen (I und II unisoni) auszuführen, zu denen zuweilen die Orgel als akkordisches Generalbaß-Instrument tritt; alle anderen Baßinstrumente schweigen. Die Continuo-Stimme ist für die Violinen durchweg eine Oktav nach oben zu transponieren, einzelne Töne sind sogar (wegen des begrenzten Tonumfangs der Instrumente) um zwei Oktaven höher zu nehmen; diese zweiten werden in unserer Ausgabe durch kleineren Stich wiedergegeben (in allen anderen Fällen bedeutet Kleinstich natürlich, wie üblich: Ergänzung des Herausgebers).

8 Cont 2 und 3: beziffert mit $\frac{6}{4}$ – dies scheint unserer oben begründeten Auflösung der Besetzungshinweise zu widersprechen, ist aber leicht so zu erklären, daß die Besetzungsangaben *VV:* etc. über dem Continuo-System von Zelenka erst nachträglich eingetragen worden sind. – 36 Cont 1f: mit $\frac{5}{4}$ beziffert. – 39 Cont (= VI): beziffert mit $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ (vgl. die Anmerkung zu Takt 8).

17. Agnus Dei III et Dona nobis pacem (Autograph: S.98–103)

1–3: Oboensysteme leer und ohne colla-parte-Hinweise; die Ausgabe richtet sich nach der Angabe zu Beginn der Schlußfuge, Takt 4: *Oboe 1 e 2 col Sopr* (Ob I und II colla parte mit dem Sopran). – 1 Tempoangabe *Vivace*: original! Dennoch empfiehlt sich, das Tempo nicht zu schnell zu nehmen. Dieser Maestoso-Musik entspricht eher ein Grave- bzw. Andante-Tempo (jedoch unbedingt in 4tel. geschlagen). – 4: *Allegro* nicht autograph; vgl. die Anmerkung zu Takt 1 von Nr.1.

1 Tr III 5: undeutlich. – 4: colla-parte-Hinweise; Oboen siehe Anmerkung oben zu Takt 1–3, *Violin 1 co Sopr*, *Violino 2 col Alto*; im Viola-System von fremder Hand (von derselben, die auch an anderen Stellen des Autographs Hinweise für das Ausschreiben der Bratschenstimme gegeben hat – vgl. Nr.9 und 10) *col Tenore*. – 10 Tr III 6: fis' statt d". – 16 A 2: Silbe „(pa-)cem“ schon unter 15,3.

Kirchenmusikalische Werke von
Jan Dismas Zelenka
 im Carus-Verlag Stuttgart

Messe, Te Deum, Psalmen und Magnificat

MISSA GRATIAS AGIMUS TIBI D-Dur (1730)

Soli SSAATB (oder SATB), Coro SATB (oder SSAATB), Trombe I/II, Trombe III/IV ad libitum, Timpani, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo) – CV 40.644

TE DEUM LAUDAMUS D-Dur

Soli SSATB, Coro SSATB, Trombe I/II, Timpani, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo) – CV 40.471

PSALMI VESPERTINI DE DOMINICA

Die fünf Psalmen 109-113 (110-115) und das Magnificat der Sonntagsvesper.

Eine Auswahl aus Zelenkas Psalmversionen in sechs Heften.

Heft 1: Psalm 109 (110) DIXIT DOMINUS (1726)

Soli SATB, Coro SATB, 2 Trombe e-Timpani (ad libitum), Oboe, 2 Violini, 2 Violen, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo) – CV 40.065

Heft 2: Psalm 110 (111) CONFITEBOR TIBI DOMINE (1729)

Basso solo, 2 Violini, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.066

Heft 3: Psalm 111 (112) BEATUS VIR (1726)

Soli STB, Coro SATB, 2 Oboi, 2 Violini, 2 Violen, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo) – CV 40.067

Heft 4: Psalm 112 (113) LAUDATE PUERI DOMINUM D-Dur

Tenore solo, Tromba sola, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.068

Heft 5: Psalm 113 (114/115) IN EXITU ISRAEL

Soli SATB, Coro SATB, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto ad libitum, Contrabbasso, Organo) – CV 40.069

Heft 6: MAGNIFICAT C-Dur

Solo S, Coro SATB, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Fagotto, Contrabbasso, Organo) – CV 40.470

Die Partituren erscheinen sowohl in sechs Einzelheften (s.o.) als auch in einem Gesamtband – CV 40.472

Weitere Psalmversionen:

LAUDATE PUERI DOMINUM (Psalm 112 bzw. 113) F-Dur

Soli o Coro SSAB, 2 Violini e Viola ad libitum, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.070

DE PROFUNDIS (Psalm 129 bzw. 130) d-Moll (1724)

Soli AT, Coro SATBBB, 3 Tromboni (ATB), 2 Oboi (1: solo), Fagotto, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.064

MAGNIFICAT D-Dur (1725)

Soli SA, Coro SATB, 2 Trombe e Timpani (ad libitum), 2 Oboi, Fagotto, 2 Violini, 2 Violen, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.063 ● = auf Schallplatte eingespielt: Carus 63.108

Kompositionen zur Messe und zum Offizium

für vierstimmigen gemischten Chor und Generalbaß (zum Teil ad libitum)

RESPONSORIA PRO HEBDOMADA SANCTA / RESPONSORIEN FÜR DIE KARWOCHE

27 Responsorien zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag (1723) in drei Bänden und 27 Einzelheften
 Coro SATB und Basso continuo (Streicher und Posaunen, colla parte, ad libitum)

Band II: Die neun Responsorien der Matutin-Nokturnen des Karfreitag – CV 40.467/01

1. Omnes amici mei (CV 40.467/10), 2. Velum templi scissum est (CV 40.467/20), 3. Vine mea electa (CV 40.467/30),
4. Tamquam ad latronem existis (40.467/40), 5. Tenebrae factae sunt (CV 40.467/50), 6. Animam meam dilectam (CV 40.467/60),
7. Tradiderunt me (CV 40.467/70), 8. Jesum tradidit (CV 40.467/80), 9. Caligaverunt oculi mei (CV 40.467/90).

● = Nr. 2 und 9 auf Schallplatte eingespielt (zusammen mit Zelenkas *Missa Dei Patris*): Carus 53.126/7

Kleinere geistliche Kompositionen

CHRISTE ELEISON e-Moll

Alto solo, 2 Violini, Viola, Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.761

SANCTUS UND AGNUS DEI G-Dur

Coro SATB und Basso continuo ad libitum – CV 40.462

BENEDICTUS SIT DEUS PATER D-Dur (Offertorium)

Coro SATB und Basso continuo (Organo, gegebenenfalls auch Violoncello und Contrabbasso) – CV 40.461

DREI RESPONSORIEN (zum Totenoffizium): Credo quod Redemptor meus vivit; Qui Lazarum resuscitasti; Domine, quando veneris (1733)

Coro SATB (Soli SAT ad libitum) und Basso continuo (Organo) – CV 40.463

ASPERGES ME F-Dur

Coro SATB, Basso continuo (Organo) ad libitum – CV 40.464

AVE REGINA COELORUM g-Moll (1737)

Coro SATB und Basso continuo (Violoncello, Contrabbasso, Organo) – CV 40.465

DREI VERTONUNGEN DER MARIENANTIPHON „SUB TUUM PRAESIDIUM“

Coro SATB und Basso continuo (Organo, gegebenenfalls auch Violoncello und Contrabbasso) – CV 40.469. In Vorbereitung

Alle Werke in Partitur (zugleich Orgelcontinuo) und Aufführungsmaterial (Chorpartitur und Instrumentalstimmen), unter Mitarbeit von Wolfgang Horn und anderen herausgegeben von Thomas Kohlhasse. Weitere Werke in Vorbereitung.

Zwei Schallplatten:

Jan Dismas Zelenka: Psalmen (In exitu Israel, Confitebor tibi Domine, Beatus vir) und Magnificat ● Carus 63.108

Jan Dismas Zelenka: Missa Dei Patris (Missa ultimarum prima) C-Dur und zwei Karfreitagsresponsorien (Velum templi scissum est, Caligaverunt oculi mei) ● Carus 53.126/7

